ARNOLD SCHOENBERG

TRATADO DE ARMONÍA

Traducción y prólogo
de
RAMON BARCE

REAL MUSICAL
EDITORES
Carlos III n.º 1 - Madrid - 13

La edición original de la presente obra, incorporada a este fondo editorial con la traducción del alemán por Ramón Barce, ha sido publicada por Universal Edition, en Viena, con el título de

HARMONIELEHRE

Depósito Legal: M. 7616 - 1979

Printed in Spain - Impreso en España por Gráficas Agenjo, S. A.
C/ de las Adelfas, 4 - Madrid - 1979

PRÓLOGO DEL TRADUCTOR

El *Tratado de armonía* [*Harmonielehre*] de Arnold Schoenberg apareció por vez primera en Viena en 1911. Acababa de morir, incomprendido y maltratado, Gustav Mahler, y Schoenberg, que desde el primer momento adivinó y admiró su grandeza, dedicó el libro a su memoria. Por entonces Schoenberg, que tenía treinta y siete años, había realizado una labor de creación importante. Las obras que preceden inmediatamente al *Tratado de armonía* son las *Cinco piezas para orquesta* op. 16, el monodrama *La espera* (1909), el drama *La mano feliz* (1909-13), las *Seis pequeñas piezas para piano* op. 19 y *Follajes del corazón* op. 20, ambas de 1911. En todas estas obras hay elementos técnicos y estéticos estrechamente relacionados con las teorías expuestas en el *Tratado de armonía:* recordemos, por ejemplo, cómo en *Colores,* de las *Cinco piezas para orquesta,* aparece un acorde variado tímbricamente, como un adelanto de la *Klangfarbenmelodie;* y cómo el "color" es manejado en *La mano feliz* con el auxilio de luces y en *Follajes del corazón* con la presentación de un conjunto instrumental insólito (voz, celesta, armonio y arpa). Igualmente los complejos sonoros verticales de *La espera* y de las *Seis pequeñas piezas para piano,* como imágenes sintéticas de la serie de los armónicos superiores (incluidos los más alejados) y como ensayos de los acordes incompletos de novena, representan la frontera teórica a la que Schoenberg llega al final de su libro. Como él mismo señala repetidas veces, no se trata de una construcción teórica abstracta, sino de una suma de experiencias sobre las que el compositor ha meditado profundamente. La creación de Schoenberg está así estrechamente ligada a su pensamiento teórico. Schoenberg crea y medita simultáneamente –o, para ser más exactos, alternativamente, encontrando en cada terreno incentivos y estímulos que fecunden inmediatamente el otro campo–, porque comprende bien que la creación sola no basta cuando los tiempos en crisis exigen una consciencia despierta al máximo.

Detengámonos aquí unos momentos. Esos "tiempos en crisis" que he mencionado deben considerarse, desde el punto de vista de un arte determinado, como períodos de indecisión originados bien porque no se encuentre

la idea que ha de abrir las nuevas y necesarias perspectivas o bien porque, una vez en posesión de esta idea, sus dimensiones y su resplandor nos ciegan y dificultan que la "colonicemos", que la hagamos nuestra hallando en ella las vías precisas de penetración gracias a una elaboración progresivamente profundizadora del material que nos ofrece. En ambos casos la reflexión se impone por sí misma, y ha de ser la compañera inseparable de la creación artística (casi podríamos decir: es igualmente una creación artística cuando se realiza a este nivel). En la época a que me refiero, dos grandes ideas nuevas están a punto de brotar simultáneamente: la música atonal y la pintura abstracta; y ambas brotan de la reflexión de dos grandes artistas y pensadores –Schoenberg y Kandinsky– que dan forma consistente a las mil sugestiones que vienen cristalizándose desde años atrás y que aportan además, naturalmente, su propia personalidad.

Recordemos que el libro de Kandinsky *De lo espiritual en el arte* está escrito al mismo tiempo que el *Tratado de Armonía* de Schoenberg y publicado sólo unos meses después. Ambas obras, pese a grandes diferencias conceptuales, apuntan a un mismo objetivo, y sus autores se dieron cuenta inmediatamente de esta identidad de intención. "La música de Schoenberg –escribe Kandisnky– nos hace penetrar en un reino nuevo, donde las emociones musicales no son totalmente auditivas, sino, ante todo, interiores. Aquí comienza la música futura." Muy poco después, en la revista "Der blaue Reiter", fundada por Kandinsky y Franz Marc, aparecía un artículo de Schoenberg, *La afinidad con el texto* (recogido en el volumen *El estilo y la idea),* en el que se dice lo siguiente: "Con gran alegría leí el libro de Kandinsky, en el que se hace surgir la esperanza de que aquellos que interrogan acerca del texto, acerca del argumento material, pronto no harán más preguntas." Ambos textos son de 1912 y muestran la clarividencia de dos grandes artistas, no sólo con respecto a su propio trabajo, sino al de otro terreno artístico.

El *Tratado de armonía* agotó pronto su primera tirada, haciéndose en seguida una reimpresión, que constituye una segunda edición sin variantes. Schoenberg escribe por entonces una de sus obras más bellas: *Pierrot Lunaire* op. 21, donde se inclina hacia un contrapunto sutil y donde aparecen complejas y refinadas construcciones canónicas. Esta intensificación del aspecto polifónico se manifiesta igualmente en las *Cuatro canciones con orquesta* op. 22, escritas entre 1913 y 1915. En el gran interregno de ocho años de inactividad creadora que transcurrirá hasta 1923 se produce la convulsión de la primera guerra mundial, de la que hay huellas y alusiones en la nueva redacción del libro: en 1921 termina de revisar y ampliar el *Tratado de armonía,* cuya tercera y definitiva edición aparecerá en Viena en 1922. Comparando ambas redacciones puede valorarse el enorme esfuerzo mental de Schoenberg por analizar el sentido último del sonido como elemento constructivo básico y por encontrar una base acústica coherente que incluya todas las posibilidades de formaciones acórdicas alteradas y los complejos verticales de más de cinco sonidos. Hay también, en forma de notas y de resúmenes, réplicas a algunas críticas, ampliaciones referentes a la situación musical del momento y síntesis de conjunto de gran interés.

Sólo en 1923 reanudará Schoenberg su tarea de creación con las *Cinco piezas para piano* op. 23, de las que la última, el *Vals,* incluye ya la primera serie dodecafónica. Luego vendrán la *Serenata* op. 24 y la *Suite para piano* op. 25, con la eclosión explícita y desarrollada del sistema dodecafónico. Si se leen con atención los últimos capítulos del *Tratado de armonía,* así como las notas agregadas en 1921, puede comprobarse que la salida al dodecafonismo es la consecuencia necesaria, el corolario inexorable de unas premisas técnicas y estéticas de irresistible evidencia.

Esto en cuanto a los presupuestos musicales. Y en cuanto a los psicológicos, me parece que Schoenberg se sometió a sí mismo a un esfuerzo desusado en los años inmediatamente posteriores a la guerra para realizar así un "trabajo patriótico" que pudiera ofrecer a su país recién derrotado. (Como el joven protagonista de la novela de Lion Feuchtwanger, Arnold Schoenberg, hebreo también, se siente arrastrado por un sentimiento de patriotismo alemán irresistible). Me parece también que, nada más terminado el *Tratado,* su propia explicitud y redondez abrió los ojos al autor para que diese el último y decisivo paso que faltaba: de la *escala* cromática a la *serie* cromática.

ANÁLISIS, RESUMEN Y CODIFICACIÓN

La primera sorpresa que depara el *Tratado de armonía* al lector es su ortodoxia: es un libro de texto normal, en el que puede aprenderse perfectamente la armonía clásica. Cumple así su cometido pedagógico como cualquier otro tratado. Pero en seguida sorprende otra cosa: que Schoenberg analiza, discute y rebate uno por uno todos los supuestos de la armonía clásica, mostrando su falsedad e insuficiencia. Para, inmediatamente, decirle al alumno que debe aceptar esos supuestos. Esta paradoja humorística tiene, naturalmente, un sentido. A nivel artesanal o de aprendizaje quiere decir que el alumno ha de seguir la vía tradicional de aceptar unas limitaciones estrechas para su trabajo, limitaciones que van desapareciendo conforme el aprendizaje avanza; pero en vez de ir a ciegas, el alumno debe saber desde el primer

3

instante que tales limitaciones son un artificio pedagógico y que nada tienen que ver con la actividad creadora libre.

A nivel histórico, esta aparente paradoja quiere decir algo más grave e importante: que toda la armonía clásica no es sino la síntesis de un estilo de época. Que *la armonía* no existe como conocimiento intemporal: existe la armonía *de una época* determinada. Antes de dicha codificación escolástica hubo otra armonía, y después vendrá una nueva. Si meditamos sobre la significación profunda de esta idea comprenderemos que la armonía clásica ha sido así *relativizada*. Frente a una concepción estática y estancada, Schoenberg preconiza una actitud "en movimiento". De ahí sus ataques continuos y violentos contra la estética, a la que acusa de querer trascendentalizar y eternizar nociones que no son sino "gustos de época", modelos que demostraron su eficacia a través de determinadas obras maestras, pero que, como todas las cosas, han evolucionado y se han gastado, dejando paso a otras concepciones. "Lo único que es eterno: el cambio", escribe Schoenberg como un eco lejano de Heráclito. La estética, al intentar cristalizar en leyes y principios intangibles lo que no son sino resultados provisorios en un devenir constante, intenta asesinar al arte vivo. Por eso Schoenberg no vacila en presentar reglas e indicaciones como escalones que hay que respetar pero que carecen de otro valor que no sea el didáctico.

Asombra la claridad y hondura con que Schoenberg analiza la tonalidad. Nunca, en ningún otro tratado de armonía, se ha explicado este fenómeno con tal riqueza y precisión. Si nos preguntamos por qué esto es así, creo que la respuesta puede ser: precisamente porque Schoenberg contempla la tonalidad ya desde fuera, en su ocaso. *Y las cosas sólo pueden ser explicadas a fondo cuando ya han muerto*. Así, al contemplar panorámicamente algo que ya no puede evolucionar, lo comprendemos en su integridad y descubrimos sus más ocultas relaciones, su más íntimo sistema de estructuras; y, al mismo tiempo, se nos aparecen sus límites, sus contornos: vemos dónde empieza y dónde termina, y cuántos y cuáles son los territorios que quedan fuera de sus fronteras, cosa que nos estaba absolutamente vedada mientras morábamos dentro del sistema, que nos parecía abarcarlo todo. Podemos observar ya aquí cómo Schoenberg, al dar por terminado el período estrictamente tonal pero advertir que se producirá una nueva síntesis (que puede ser la de los modos mayor y menor en la escala cromática), manifiesta claramente su raíz hegeliana. El método dialéctico del *Tratado de armonía*, llevado con brillante heterodoxia y gran fantasía, conduce a resultados sorprendentes, sobre todo –como veremos luego– en la caracterización profunda del sentido del arte.

La crítica de la tonalidad se establece precisamente a partir de los argumentos que esgrimen los defensores de la armonía clásica: la historia y la naturaleza. Lo que nos muestra la historia es, *justamente*, que la tonalidad actual, bajo la doble forma de los modos mayor y menor, es un resultado moderno de la sintetización de los modos gregorianos. La historia demuestra, pues, que la tonalidad se constituyó como un escalón superador de una situación, estableciendo a su vez otra situación que requiere de nuevo ser superada: "si nuestra tonalidad se extingue, de ella surgirá el germen de la próxima forma artística." En cuanto a la naturaleza, tampoco resulta un argumento en favor de la tonalidad, pues, como Schoenberg señala, el único asidero consistente es la serie de los armónicos superiores, que puede presentarse como un "modelo natural" para la constitución del acorde según la constitución del sonido. Pero entre estos armónicos están también las disonancias, de manera que la naturaleza misma nos ofrece ya el modelo posible de otros sistemas que abarquen la disonancia bajo otro punto de vista, y no separándola radicalmente de la consonancia. Todo el *Tratado* se apoya, acústicamente, en esta distinción *sólo gradual* entre consonancia y disonancia. Además, Schoenberg añade que muchos pueblos con sistemas musicales distintos del nuestro dicen basarse en la naturaleza, y quizá pueda aceptarse también esta afirmación, pues "la naturaleza es tan multiforme que podemos insertar en ella nuestros artificios; y en la naturaleza, sin duda, pueden encontrar su fundamento muchos otros sistemas diversos del nuestro. ¡O bien encontrar razones que los invaliden!".

En suma: la tonalidad y la armonía aneja a ella son sólo un estadio histórico de la concepción sonora, de ninguna manera un sistema intemporal de validez incondicionada. Estadio, por cierto, cuyo término preveía ya Schoenberg como próximo, y que nosotros podemos dar por concluso. Y cuya superación (en sentido dialéctico) es, para Schoenberg, un nuevo acercamiento al "modelo natural", entidad no por misteriosa e imprecisa menos activa y hacia la que consciente o inconscientemente se tiende sin cesar, aun a través de lo que creemos formas artificiosísimas. Llega, pues, el fin de un gran período artístico. Y, al mismo tiempo, comienza a abrirse otra etapa. El mismo Schoenberg será elemento decisivo de esta evolución, no sólo por su creación del sistema dodecafónico, sino por la relativización y codificación final de la armonía tradicional que aparece en su *Tratado*. Muchos años después, en 1948, Schoenberg realizará una especie de topografía armónica ultrasistemática en su libro *Funciones estructurales de la armonía*. Pero lo esencial en este aspecto está dicho ya por extenso en el *Tratado* de 1922. Y podemos cerrar en esta fecha el reinado "eterno" de la armonía tradicional. Dos siglos justos, pues: desde 1722, en que aparecen el *Tratado de la armonía reducida a sus principios naturales* de Jean-Philippe Rameau y el primer

libro de *El clave bien temperado* de Juan Sebastián Bach, hasta 1922 en que aparece el *Tratado* de Schoenberg en su edición definitiva. Ya sabemos que las fechas no son sino puntos de referencia o hitos. Antes y después de estas que señalamos hay largos períodos ascendentes y descendentes; así, a estos dos siglos hay que añadir una "antesala" por lo menos de medio siglo (Bukofzer propone la fecha de 1680 para la puesta en práctica del principio tonal), y un "postludio" no menos largo al término del cual muchos compositores se dedican aún a una especie de necrofagia alimentándose de los residuos de un sistema enteramente agotado.

VÍAS HACIA EL FUTURO

Si el *Tratado* se limitara a su función pedagógica y a esa codificación conclusiva de la armonía tradicional ya estaría ampliamente justificado y desbordaría a los demás libros sobre la misma disciplina. Pero hay muchas más cosas, y todas de capital importancia. La primera es la ancha perspectiva que abre hacia el futuro. No como profecía gratuita, sino por una profundización en el concepto específicamente filosófico de evolución y de desarrollo. No hemos dicho que Arnold Schoenberg es un auténtico pensador, en el sentido más recto de la palabra. Su pensamiento es hondo y original, y salta brusca e inopinadamente desde la discusión de un detalle técnico hasta las alturas metafísicas en una ascensión meteórica y deslumbrante. Todos los escritos de Schoenberg poseen esta característica: con ese movimiento vertiginoso obligan al lector a un ejercicio mental que podríamos llamar espasmódico. Hacia arriba y hacia abajo, en zigzag y a saltos, el pensamiento de Schoenberg sacude el raciocinio y la sensibilidad en busca de esa agitación que era, para él, el auténtico motor de la vida del espíritu y de la creación artística.

El concepto que Schoenberg tiene de la noción de "futuro" es muy complejo y al mismo tiempo muy vital: no es una abstracción ni tampoco una simplificación. En primer lugar, el futuro es una noción dialéctica, nunca un término, una meta definida o una utopía. El compositor que avanza hacia ese futuro arrostrando todos los riesgos debe hacerlo sin el espejismo de un "resultado final": "Debemos contentarnos con el placer de la búsqueda", escribe Schoenberg, coincidiendo casi literalmente con Lessing. Desde luego, el riesgo del fracaso o de la búsqueda estéril no debe desanimarnos ni paralizarnos: "equivocarse en este camino es más moral que tener éxito en el camino fácil". Para Schoenberg, el impulso hacia el futuro, el riesgo de las tierras inexploradas, es una cuestión de honor, un imperativo moral: "el espíritu creador ahonda más y más, mientras que el hedonista se conforma con

menos. Entre este más y este menos se desarrollan las luchas artísticas. A un lado la verdad, la búsqueda; al otro lado la estética, el hipotético patrimonio, la reducción de las aspiraciones a lo alcanzable." De aquí se deduce claramente el carácter moral del inconformismo y de la vanguardia. Entendiendo por estos términos toda búsqueda noble y profunda, y no el mero derroche de un ingenio superficial para encontrar a cada paso lo simplemente "sorprendente", dicho sea como aclaración casi innecesaria.

Schoenberg tuvo que sufrir muchas críticas, pero supo siempre enfrentarse a ellas con argumentos contundentes. Alguien le acusó –hoy se oye aún lo mismo– de despreciar la música antigua en aras de la moderna. Se trataba, claro, de una acusación infundada (bien por desconocimiento, por malignidad o por inconsciencia), y Schoenberg –cuyos análisis profundos y amorosos de las obras de Bach, de Mozart, de Brahms o de Wagner hacen época– contestó con un ahondamiento en la problemática de las relaciones entre el pasado y el futuro muy semejante al realizado por Antonio Machado, cuando hace decir a Juan de Mairena: "Para nosotros, lo pasado es lo que vive en la memoria de alguien, y en cuanto actúa en una conciencia, por ende incorporado a un presente, y en constante función de porvenir. Visto así –y no es ningún absurdo que así lo veamos–, lo pasado es materia de infinita plasticidad, apta para recibir las más variadas formas." La idea de Schoenberg es muy semejante en cuanto que él piensa en un pasado musical *vivo* como enseñanza y nunca momificado ni convertido en rémora; y en un presente de inquieta búsqueda que tome de ese pasado no sus formas externas, sino la similitud de su impulso. Por eso rescata de la momificación escolástica a Mozart o a Brahms, mostrando así, una vez más, esa "plasticidad" del pasado. Haremos notar de paso que entre Schoenberg y Machado existen muchísimas y sorprendentes concomitancias, más de las que pudieran suponerse ya por el hecho de tratarse en ambos casos de grandes espíritus estrictamente coetáneos que tienden, con la mejor voluntad y la más noble inteligencia, a hacer un poco de luz en tanta confusión.

Para Schoenberg, pues, la actividad mental y artística se proyecta igualmente hacia atrás (rehaciendo el pasado) y hacia adelante (abriendo camino al futuro). Esta lucha por el futuro incluye, naturalmente, el error, que surge en cuanto nos movemos en un terreno problemático. Pero el error es también veracidad, nos dice Schoenberg, y tiene una utilidad desveladora. En todo caso, la caída en el error no debe amedrentarnos. En el futuro está la perfección, "una soberana perfección aún oculta para nosotros." Por lo tanto, puede identificarse el futuro con lo bello y con lo bueno: "quizá este futuro es un escalón más alto del género humano en el que se cumple ese anhelo que hoy no nos deja encontrar la paz."

5

A esta descripción "moral" del futuro añade Schoenberg otra descripción "fisiológica" de gran alcance. El futuro es, propiamente hablando, una fatalidad: no puede dejar de darse, ya que "todo lo que vive encierra en sí el futuro", y la llegada de lo nuevo puede compararse con la floración de un árbol, "es el devenir natural del árbol de la vida." Schoenberg hace hincapié, pues, en que lo nuevo no significa la destrucción de lo antiguo: sólo "una memoria escasa y una inteligencia exigua" pueden confundir el devenir con el derrumbamiento. Los conservadores a ultranza, pues, van contra la naturaleza misma, y sus armas son sólo negativas. Los acusadores de la música moderna "oponen la crítica a la obra, la impotencia a la potencia creadora, la esterilidad a la productividad. Su inactividad en el terreno creador les arrebata toda esperanza en el futuro, pero se convierte en un crimen cuando, fingiendo actitudes creadoras, exigen con voces destempladas el máximo respeto para su sistema, colocándolo más alto que las obras reales."

De estas palabras de Schoenberg se desprende inequívocamente que la lucha entre lo nuevo y sus enemigos es irremediable. Esto es algo que sabemos por una experiencia histórica y en muchos casos directa. Pero Schoenberg ha profundizado filosóficamente en el sentido de esa lucha, en la que "sabemos quién vencerá. Como en las maniobras militares, en las que el vencedor está previsto de antemano. Y, sin embargo... debemos luchar con el mismo apasionamiento que pondríamos si no supiéramos qué idea iba a triunfar." (Obsérvese que en esta afortunada metáfora está sintetizado el fundamento dialéctico de la idea marxista sobre el desarrollo histórico moderno a partir de la "nueva economía": en Schoenberg, naturalmente, se trata de la "nueva música").

Planteada así la inevitable contienda entre los que, fieles a su tiempo, ayudan al normal desarrollo del arte, y los que, medrosos y obtusos, tratan de obstaculizar esa fatal floración, puede llegarse a la noción simplista de dos bandos en lucha con la consiguiente calificación favorable o desfavorable de cada compositor según el bando al que pertenezca. Pero no podía escapar a Schoenberg que esto es una ridícula trivialización del problema. La "veracidad" no reside en la adscripción a un grupo progresista o conservador, pues lo importante, en uno u otro caso, es la carga de autenticidad y de esfuerzo que exista en el artista. Entre los conservadores puede darse una gran personalidad. Y entre los progresistas crece siempre la mala hierba del arribista, del que se reviste de modernidad sólo para buscar un éxito fácil en el bando más simpático, del que traiciona las "necesidades del material" introduciendo frívolas modificaciones insuficientemente meditadas para conseguir efectos nuevos sin raíces profundas. De momento, tales músicos consiguen éxito. Nos encontramos otra vez con Juan de Mairena cuando escribe aforísticamente: "En política, como en arte, los *novedosos* apedrean a los originales".

Y luego están los amplios terrenos en litigio, las zonas en las que vanguardia o modernidad y tradición se entremezclan. Compositores que toman rasgos "modernos" de aquí y de allá para intentar revitalizar esquemas tradicionales. Esta actitud no es grata a Schoenberg. Ya al nivel del aprendizaje procura impedir que el alumno se tome libertades en contextos absolutamente ortodoxos, y escribe esta frase estremecedora: "No se debe coquetear con la libertad mientras no se libere uno de la tiranía".

Técnicamente, las vías de renovación que ofrece este *Tratado* son múltiples. Señalaremos algunas de gran trascendencia:

1.–La serie de los armónicos superiores incluye las disonancias. Entre éstas y las consonancias sólo hay diferencias graduales, sin soluciones de continuidad. Parece que el progreso en la armonía podría consistir en la inclusión gradual de todos los intervalos (melódicos y armónicos) en el sistema, y por lo tanto en la paulatina abolición de las fronteras convencionales entre consonancia y disonancia.

2.–La existencia *real* (en las obras de los compositores modernos) de los acordes de seis y más sonidos desborda las posibilidades de la armonía tradicional, exigiendo otra base teórica que pudiera incluirlos sistemáticamente.

3.–Las notas extrañas y los acordes "errantes" muestran un fallo del sistema tonal, y conforme su penetración en él es mayor, el sistema va cuarteándose por no ser capaz de absorberlos. De donde se deduce igualmente la necesidad de un nuevo sistema que los incluya.

4.–El método de superposición de terceras, aun acudiendo a los acordes alterados, es insuficiente para encuadrar todo el material acórdico. Schoenberg describe un posible sistema por cuartas, que tampoco es suficiente. Tanto las notas extrañas como los acordes "errantes" y los de seis o más sonidos podrían incluirse en el sistema partiendo de los doce sonidos de la escala cromática. Hablando de los procedimientos de los compositores más avanzados de su tiempo (1921), Schoenberg piensa que, en el fondo, puede haber "una tonalidad constituida por una serie de doce sonidos [Zwölftonreihe]" (Nótese que es el mismo término que luego aplicará al método dodecafónico que creará inmediatamente después). Schoenberg propone para esta música el nombre de "politonal" o "pantonal", rechazando el de "atonal" por razones puramente semánticas. En efecto, el dodecafonismo se basará en la escala cromática, si bien ordenada cada vez de una manera específica –la "serie"– para integrar en ella la más amplia variedad interválica y utilizar los intervalos como elementos constructivos.

5.–La evolución, enriquecimiento y eficacia de un estilo musical (por ejemplo, la polifonía occidental) depende de la explotación sistemática de las posibilidades ínsitas en dicho estilo o esquema. De aquí se deduce el fatal agota-

miento de toda combinatoria basada en las dos escalas mayor y menor (y, en general, el agotamiento fatal de toda combinatoria). Schoenberg, como hemos señalado, prevee como posible solución la escala cromática. Pero no descarta otros caminos: el uso de cuartos (u otras divisiones) de tono propuesto por Busoni, Neumann y Haba, por ejemplo, que significa el final de la interválica temperada basada en el diatonismo, solución que hoy vuelve a cobrar importancia creciente. Y aún hay en el *Tratado* otra idea, difusa e imprecisa: dado que la combinatoria estrictamente armónica no parece encontrar una base lo suficientemente amplia como para incluir ciertos complejos sonoros verticales de la música contemporánea, quizá el futuro nos traiga "una nueva época del estilo polifónico", en el que, "como en las épocas anteriores, las formaciones acórdicas serán un resultado de la conducción de las voces." Esta exaltación de lo melódico, de la horizontalidad, será una realidad con el dodecafonismo, sistema que se apoya fundamentalmente en el despliegue *horizontal* de la serie.

6.–Por último, la "melodía de timbres", que aparece mencionada al final de libro como una "fantasía de anticipación". La idea de Schoenberg, generalmente mal interpretada, es que la altura "es una dimensión del timbre". Es decir, que la noción de "timbre" equivaldría a las tres cualidades del sonido (altura, timbre e intensidad): "la altura es una dimensión del timbre mismo." De aquí procede la idea de valorar tímbricamente las alturas, de seleccionar los registros intrumentales o vocales no ya como mera frecuencia, sino como timbre. Y lo contrario: valorar el timbre –modificándolo sobre frecuencias fijas– como elemento constructivo, "constituyendo sucesiones cuya cohesión actúe con una especie de lógica enteramente equivalente a aquella lógica que nos satisface en la melodía constituida por alturas." Una vez escritas estas palabras, del campo de acción del compositor ha quedado barrida la vieja noción de la "instrumentación", es decir: el concepto de una música constituida por alturas y luego *revestida con timbres.* Ahora, al concebir un organismo sonoro, el timbre va adherido a la creación misma junto con la altura, y aun a veces la altura se ha convertido en lo accesorio, adjetivo o aleatorio. Resultado éste de incalculables consecuencias hoy y que deriva de la atención predominante que Schoenberg concede al *sonido en sí,* concepción acústica totalizadora que está en la base misma de la creación musical de nuestros días.

SENTIDO DE LA PEDAGOGIA MUSICAL

Muy kantianamente, Schoenberg muestra en todo momento esa aparente paradoja del escepticismo y del agnosticismo unidos al entusiasmo y al altruismo intelectual. Actitud, por otra parte, muy moderna. Creo que al relativizar la armonía tradicional y la estética que la sustenta, Schoenberg se ve obligado a suplir lo destruido con una fe grandiosa en el futuro y en la eternidad del movimiento: idea ésta igualmente dialéctica. Al transmitir valientemente esta tensión a sus alumnos, peligra la confianza misma en el valor de la enseñanza: si el pasado ha de ser constantemente superado, el estudio de la historia musical no nos servirá de gran cosa para esta superación (será sólo "cultura musical"); y por lo que se refiere al futuro mismo, es claro que no puede ser "enseñado", puesto que no existe aún, y en cuanto se alcanza y se domina deja de ser futuro. El problema previo es, pues, el de la pedagogía en sí. ¿Puede aprenderse a componer? Y, de ser esto posible, ¿cómo puede realizarse este aprendizaje?

Para contestar a la primera pregunta habría primero que describir la creación artística. Si esta consistiera en la asimilación de técnicas y de medios artísticos, el aprendizaje sería fácil, pues consistiría en dominar una mecánica y obtener así un estilo. "Pero todo lo que constituye el estilo es característico, todo lo más, de la época en que el artista luchaba con sus contemporáneos", escribe Schoenberg (y en *El estilo y la idea* amplía y profundiza estas nociones). El verdadero sentido y la meta de la obra de arte están en otro lugar más elevado, y la enseñanza es impotente para alcanzar ese lugar. No por esto hay que proscribir la enseñanza musical, que puede ejercerse en dos estratos bien diferenciados. Primero: existe una suma de medios técnicos que hay que dominar, un repertorio de adecuaciones que hay que manejar con soltura (en el caso de la armonía pueden sintetizarse en esto: obtener, disgregar, recobrar y suprimir la tonalidad con eficacia, teniendo siempre conciencia clara de los procedimientos empleados, de su valoración y de su grado de sencillez o complejidad), de manera que no se presenten obstáculos materiales. A esto llama Schoenberg "artesanado": es el "oficio", que consiste ante todo en acostumbrarse a conocer y a manipular el material de la música (el sonido). A este nivel la enseñanza puede ser eficaz si muestra al alumno un repertorio coherente de problemas y de posibles soluciones.

Segundo: a alto nivel –al nivel de la creación– la enseñanza no puede aportar medios ni procedimientos, técnicas ni estilos, porque lo que el alumno ha de hacer, precisamente, es *inventar,* es decir, ir *contra* mucho de lo que se le ha enseñado. ¿Qué puede hacer aquí la pedagogía musical? Schoenberg contesta taxativamente: "la enseñanza que ha de recibir un artista podría ser, sobre todo, ayudarle a escucharse a sí mismo." En el fondo, este ha sido siempre el principio pedagógico de todos los grandes maestros; Schoenberg se limita a explicitarlo. Es claro, sin embargo, que no sólo han de recibir

educación musical técnica los creadores, sino otros muchos alumnos; y para estos últimos carece de sentido ese "escucharse a sí mismo".

De aquí se deduce automáticamente la existencia de dos clases de alumnos: los que van a crear y los que no van a crear. Para todos debe haber una enseñanza común al principio: la que hemos descrito como dominio del material. ¿Y el "escucharse a sí mismo"? Parece deducirse que ese aspecto de la pedagogía musical va estrechamente ligado al conocimiento y desentrañamiento de técnicas y estéticas nuevas. Así, Schoenberg establece luego una diferencia: sólo los que intentan ser creadores deben profundizar en la problemática de la música actual. Schoenberg roza aquí un cierto esoterismo: le parece que el manoseo imprudente de los medios más modernos (los que están aún sin cristalizar totalmente) por gentes que no sienten el impulso de crear algo nuevo es casi ofensivo para la música; esos medios nuevos son casi un saber oculto, y "quizá hay aún sobre ellos un derecho de propiedad, un orgulloso derecho de propiedad que se niega a dar vía libre a todo el que no se esfuerce por conquistarla. Para él la vía está abierta; pero para los otros, para los que sólo quieren ejercitarse, debe quedar cerrada. Finalmente, llegará ese camino a ser un patrimonio común." Hay que meditar largamente sobre estas palabras para darse cuenta de su enorme alcance y de su –diríamos– molesta exactitud.

Vamos ahora con el método de enseñanza. En primer lugar, Schoenberg ironiza a propósito de la distinción entre teoría y práctica en la pedagogía musical. El teorizador que sólo tiene en cuenta los postulados abstractos de la estética y que luego, con un salto absolutamente injustificado, pasa a establecer procedimientos de construcción musical, es, en el fondo, un enemigo del arte. Bajo la bandera de la "belleza" se ocultan la más cerril incomprensión y el más negro resentimiento. "Ningún otro arte resulta tan obstaculizado por sus propios profesores como la música." El profesor "quiere ser infalible", y esto, además de ridículo, es gravemente perjudicial para el alumno. Schoenberg, como Nietzsche, cree que la primera obligación moral del maestro es prevenir a los discípulos contra él mismo. La relación profesor-alumno ha de entenderse no como una pura e inútil transmisión o trasvase de conocimientos del uno al otro, sino como una búsqueda en común en la que el profesor, más experimentado, puede servir de guía hasta cierto punto: justamente hasta aquel punto en que el alumno, agitado espiritualmente por el maestro, se separa naturalmente de él para crear por sí mismo. Durante el aprendizaje, pues, importan –repetimos– estas dos cosas: que el alumno llegue a "escucharse a sí mismo" y que domine la "artesanía" del oficio. Así planteadas las cosas, los ejercicios que propone Schoenberg no tienen la menor pretensión artística; son sólo *problemas concretos que hay que resolver:* "Nuestros

ejercicios tienen siempre un objetivo determinado, y la obra de arte nunca, aunque a veces lo tenga el artista, o cree al menos tenerlo cuando en realidad obedece no a un objetivo, sino a su propio instinto. Es esta una diferencia gracias a la cual todo el mundo puede realizar un ejercicio de armonía, pero casi nadie puede crear una obra de arte y ni siquiera comprenderla." He aquí las palabras más justas que jamás se hayan escrito para diferenciar el "ejercicio" de la creación artística. Claro que existe el peligro de que el alumno, al ser notificado desde el primer momento de que tales ejercicios y las reglas oportunas para llevarlos a buen término no sólo no son elementos artísticos, sino incluso estorbos para la creación, se sienta desilusionado y decida echar abajo toda prescripción y negarse a un aprendizaje tan relativizado. Observemos que con esto se plantea un problema moral de gran envergadura: ¿se debe engañar "por la buena causa"? ¿es lícita la mentira piadosa? La respuesta de Schoenberg es categóricamente negativa: no, nunca. Lo primero de todo es la consciencia clara de las cosas, y el profesor está obligado a informar al alumno de todas las limitaciones y fallos del sistema de enseñanza; y, sin embargo, está obligado también a despertar su entusiasmo para que domine unos mecanismos en los que ya no cree. ¡En qué tiempo tan difícil vivimos! Hay que apasionarse por las cosas aun sabiendo que por todas partes nos cercan la historia y la relatividad, es decir, lo efímero, lo contingente, lo convencional.

Por lo que respecta a la armonía como disciplina o asignatura, podríamos preguntarnos qué porvenir le espera. Hay quien piensa que, terminada la era tonal, no sólo el sistema armónico, sino la armonía misma en general resulta superflua, y puede quedar únicamente como un estudio encaminado a la comprensión de la música del pasado. De hecho, tras del libro de Schoenberg no ha vuelto a aparecer ningún tratado importante o que aportara alguna novedad, y esto puede parecer un argumento a favor de la tesis extremista que acabo de exponer. Pero tal tesis, pese a todo, me parece inconsistente. El mismo Schoenberg nos da una definición de la armonía, que es amplia e inatacable: "La armonía es la simultaneidad sonora." Y a partir de aquí no vemos cómo pueda prescindirse, en la composición musical, de la simultaneidad, esa "perspectiva" acústica que la música occidental ha alcanzado con tanto esfuerzo a lo largo de siglos. Es de esperar que, de una manera y otra, el estudio de la "simultaneidad sonora" siga siendo fundamental para el compositor. ¿Cómo, de qué manera puede estructurarse un tratado de armonía que sirva realmente a las necesidades de esta segunda mitad del siglo XX? No lo sé. Pero sin duda hay ahí una monumental veta de trabajo teórico y práctico que algún día alguien tendrá que realizar.

El *Tratado de armonía* de Schoenberg es también la más penetrante incursión en las razones profundas de la creación artística que se haya escrito en este siglo. Al separar netamente aprendizaje y creación se abre una sima entre ambas actividades, sima que nada puede llenar. El impulso que mueve al creador es radicalmente otro del que mueve al que quiere simplemente escribir una correcta forma de sonata. ¿Cuál es ese impulso? Para Schoenberg no hay duda: bucear en lo hondo de su ser y expresarse a sí mismo. En *El estilo y la idea* esta concepción aparece expuesta con sigular crudeza; podría parecer que Schoenberg preconiza un feroz individualismo, un arte subjetivo en pugna con el contexto social e histórico. Pero hay aquí un trasfondo que cambia la cuestión y que nos suministra una visión más amplia y generosa. La inmersión del artista en su propio ser "expresa la esencia de la humanidad". La obra de arte no sería, pues, ya sólo un retrato en profundidad del artista, sino que transparentaría lo más hondo y unitario de los humanos, el núcleo esencial que hace vivir y esperar a la humanidad. Y he aquí cómo Schoenberg, cuyo pensamiento calza a menudo las botas de siete leguas, se anticipa así a algunos resultados del humanismo dialéctico de nuestros días: al "principio-esperanza" de Bloch, a la "necesidad del arte" de Fischer. El misterio y la agonía del mundo originan esa búsqueda infinita que es el arte, que realiza al hombre y que termina por ser, como búsqueda, un valor en sí mismo que se alza orgullosamente frente a la meta quizá cada vez más cercana pero siempre diferida, como el castillo de K. "El arte –ha escrito bellamente Francisco Fernández-Santos–, en su más secreto movimiento, es un intento, continuamente renovado pero también continuamente fracasado, de conferir una esencia a la existencia humana. Pero la función, la eficacia última del arte, consiste precisamente en ese *fracaso,* en ese adelantarse utópico a la humanidad fragmentada y reificada, a la ruda exigencia del presente, a las batallas inapelables de una historia en marcha."

Pensemos ahora cómo Schoenberg, al valorar el futuro como la esperanza de algo superior, sitúa esa esencia de lo humano en un *allá* al que hay que tender sin cesar, contra todo hedonismo, con todo el riesgo de la aventura: es la busca de la *veracidad* que tiende constantemente a la *verdad* aunque nunca la alcance por entero. Y el resultado, sorprendentemente, es la belleza. Que es, podríamos decir, lo que queda de un esfuerzo humano heroico y noble, un residuo diamantino no buscado: el inesperado regalo de los dioses.

La traducción de este libro ha requerido mucho tiempo y un no pequeño esfuerzo. Y a pesar de todo mi cuidado, algunos pasajes no estoy muy seguro de haberlos entendido y vertido con exactitud. Quizá queda sobre ellos como un velo de neblina; pero quizá también esto no es demasiado malo si el autor mismo es de por sí a veces oscuro y sibilino. Algunos de los mejores traductores castellanos de nuestro tiempo, que podrían ser para mí el más alto modelo, como García Bacca, Wenceslao Roces o José Gaos –grandes pensadores los tres–, han conservado en sus versiones de obras filosóficas ese misterio o, si se quiere, lírica profunda de la semántica que existe en los textos originales.

El vocabulario técnico ofrecía dos dificultades esenciales: la adaptación al léxico pedagógico español de los términos alemanes y la versión de los términos acuñados por el propio Schoenberg. La primera dificultad ha sido a veces trabajosa de vencer, ya que el objetivo principal que me propuse fue el de no complicar más la ya muy confusa terminología habitual introduciendo novedades, conformándome hasta el límite con los usos lingüísticos más corrientes en los conservatorios españoles e hispanoamericanos. Lo que haya conseguido de positivo en este aspecto se debe en gran parte a la desinteresada y eficaz colaboración que me prestó mi ya fallecido colega y amigo Gerardo Gombau. Doy una lista de los términos alemanes que ofrecían alguna divergencia con las traducciones medias posibles o que permitían el empleo de sinónimos:

harmonisches Band.–Literalmente *enlace* o *nexo armónico;* hemos respetado esta fórmula sustituyéndola alguna vez por *nota común,* que es su supuesto material.

Vertauschung (enlace de un grado con el mismo grado de inversión): *cambio.*

das Melodischen.–Literalmente *lo melódico;* hemos traducido *la melódica* para igualarlo con la familia correspondiente: *la rítmica, la dinámica,* etc.

Ornamentik (estudio de los ornamentos).–Por la misma razón anterior se ha traducido por *ornamentística.*

Wechselnote.–Traducción literal: *nota de cambio,* o reduciendo su significación *(nota) cambiata,* ambas insuficientes. Hemos preferido el término general y más amplio de *nota de adorno* o *de ornamento.*

böse Sieben.–Literalmente *mala séptima* (la que resuelve en una octava): *séptima defectuosa.*

Grundton.–Es la fundamental del acorde, y en ese caso no ofrece duda. Pero es también el *sonido básico* de una tonalidad, es decir, la *tónica.* Pero

9

en alemán existe también la palabra *Tonika*, que Schoenberg usa muy poco. Hemos conservado, pues, casi siempre la palabra *fundamental*, por parecernos que implica otras conexiones semánticas que el autor quiere mantener.

künstlicher Leitton (la sensible obtenida artificialmente, por ejemplo la de las dominantes secundarias): *sensible artificial.*

tonartmässig ausführen (cuando la dominante –por ejemplo en algunas modulaciones por conversión de la dominante– cobra casi valor de tónica): *conducir autotonalmente.*

Erniedrigung (descenso de semitono): *rebajamiento.*

Erhöhung (ascenso de semitono): *elevación.*

Zusammenklang: *complejo sonoro vertical* (no necesariamente un acorde).

Wendepunkt (las notas alteradas de la escala del modo menor en cuanto que han de ser resueltas según movimientos obligatorios). Literalmente *punto de giro* o *punto de viraje*. Hemos adoptado la fórmula *sonido de resolución obligada* o, abreviando, *sonido obligado.*

Ausgangstonart (tonalidad de la que se parte): *tonalidad de partida.*

Zieltonart (tonalidad a la que se llega): *tonalidad de arribada.*

Zwischentonart (tonalidad puente, en la modulación): *tonalidad intermedia.*

Zerlegung (descomposición de una modulación pasando por varias tonalidades intermedias): *fragmentación.*

Befestigung auf der Dominante: *consolidación de la dominante.*

Verweilen auf der Dominante (detención sobre la dominante, manteniendo el sonido en una voz superior): *extensión* (o *estabilización) de la dominante.*

neutraler Akkord (el que no decide sobre la tonalidad): *acorde neutro.*

Umdeutung (el acorde puede ser interpretado –según convenga– como perteneciente a una tonalidad o a otra): *interpretación diversa.*

Wechseldominante.–Literalmente *dominante de cambio* (dominante secundaria sobre el II grado): *dominante de la dominante.* El excursus semántico de Schoenberg respecto a la palabra *Wechseldominante* resulta intraducible; lo he mantenido literalmente, poniendo entre corchetes las palabras alemanas. En esencia significa lo siguiente: en alemán la palabra *Wechsel (=cambio)* conserva, en algún caso, el valor de *engaño*, de donde podría decucirse que *Wechseldominante (=dominante de cambio)* es una "dominante de engaño". Schoenberg dice que en los idiomas latinos no se da esa equivalencia. Tras de mucho pensarlo, se me ocurrió una en castellano muy castizo: la palabra *cambiazo*, que es una sustitución tramposa y alevosa exactamente igual a la del alemán *Wechselbalg*. No obstante, he preferido traducir analíticamente *Wechseldominante* por *dominante de la dominante*, término ya en uso (Rodolfo

Halffter me dice que es el que él ha empleado también en sus clases comentando el *Tratado).*

zufällige Harmoniebildungen (armonías originadas por notas extrañas): *formaciones (armónicas) casuales.*

zufällige Zusammenklänge: *sonoridades casuales* (complejos verticales originados por notas extrañas; prácticamente un sinónimo del término antes comentado, y también del siguiente).

zufällige Akkorde: acordes casuales.

Ton.–He traducido siempre *sonido*, en contra de la costumbre habitual española, y nunca *nota*, manteniendo así la terminología alemana, que me parece preferible.

La segunda dificultad era la adopción de términos creados (o naturalizados) por el propio Schoenberg. Aquí no podían buscarse "equivalentes medios", sino sólo utilizar dos arbitrios: 1) conservar las formas españolas que ya han aparecido en traducciones o exégesis parciales; 2) verter los restantes de la manera menos chocante posible. He aquí la relación de dichos términos:

Bewegung.–Es, por decirlo así, la palabra mágica de Schoenberg. Aplicada a la actividad espiritual quiere decir *inquietud mental, espíritu de busca, inconformismo*. Aplicada a una obra o fragmento musical quiere decir *vida, sentido*. He preferido en ambos casos la traducción literal: *movimiento*, ya que el autor, disponiendo de los otros términos, no los usa con este significado.

auffallend: *descendente.* Se refiere normalmente a la dirección de un intervalo; pero Schoenberg lo usa aplicándolo a las sucesiones, con el sentido de *débil*. No hay más remedio que mantener la traducción tal y como la quiere el autor. Así, pues, una sucesión *descendente* es una sucesión *débil*. (Ver especialmente el capítulo VII). Para los intervalos, Schoenberg usa:

abwärts: que traducimos siempre por *hacia abajo.*

steigend: *ascendente.* Como en el caso anterior, Schoenberg reserva este término para las sucesiones *fuertes* (V. cap. VII). Para la dirección de los intervalos prefiere

aufwärts, que, naturalmente, traducimos por *hacia arriba.*

Verwandlung der Dominante (en una modulación, la dominante de la tonalidad de partida se transforma en dominante de la tonalidad de arribada, como V grado de la tonalidad menor homónima): *conversión de la dominante.*

vagierende Akkorde (acordes que sólo se determinan por el contexto en cuando a la tonalidad, como el de séptima disminuida): *acordes errantes.*

Nebendominante (es un acorde de dominante construido sobre otros grados a imitación de la dominante de la dominante): *dominante secundaria.*

schwebende Tonalität (tonalidad indecisa o indefinida): *tonalidad fluctuante* (término ya en uso).

aufgehobene Tonalität (tonalidad interrumpida, perdida): *tonalidad suspendida*.

Klangfarbenmelodie: melodía de timbres (término ya en uso).

Ramón BARCE

PRÓLOGO DE LA PRIMERA EDICIÓN

Este libro lo he aprendido de mis alumnos.

Cuando yo enseñaba, jamás me propuse decir al alumno sólo "lo que yo sabía". Más bien buscaba lo que el alumno no sabía. Sin embargo, no era esta la principal cuestión, a pesar de que yo, por esto mismo, estaba ya obligado a encontrar algo nuevo para cada alumno. Sino que me esforzaba en mostrarle la esencia de las cosas desde su raíz. Por eso no existieron nunca para mí esas reglas que tan cuidadosamente instauran sus redes en torno al cerebro del alumno. Todo se resolvía en instrucciones tan poco obligatorias para el alumno como para el profesor. Si el alumno puede prescindir de ellas, tanto mejor. Pero el profesor debe tener el valor de equivocarse. No debe presentarse como un ser infalible que todo lo sabe y que nunca yerra, sino como una persona incansable que busca siempre y que, quizá, a veces, encuentra algo. ¿Por qué querer ser semidioses? ¿Por qué no, mejor, hombres completos?

Jamás he hecho creer a mis alumnos que yo fuera infalible –esto sólo le sería necesario a un "profesor de canto"–, sino que a menudo me he arriesgado a decir cosas que más tarde yo mismo he refutado, a señalar orientaciones que, al aplicarlas, resultaban ser erróneas y que más tarde he tenido que corregir: mis errores quizá no han aprovechado al alumno, pero en todo caso no le han perjudicado; y el hecho de que yo los reconociera abiertamente puede haberles dado que pensar. En cuanto a mí, los errores (que no tardaban en descubrirse) me obligaban a someter a nuevas pruebas y a una mejor formulación todas las ideas personales o insuficientemente comprobadas que había aventurado.

Así ha nacido este libro. De las faltas que mis alumnos cometían –a causa de mis instrucciones insuficientes o erróneas– he aprendido a darles la orientación justa. Las soluciones alcanzadas confirmaban el acierto de mis intentos sin llevarme a la superstición de creer que con ellas había resuelto realmente los problemas. Y creo que así no nos ha ido mal ni a mis alumnos ni a mí. Si me hubiera limitado a decirles lo que yo sabía, ellos hubieran aprendido

12

eso y nada más. Así quizá sepan incluso menos. Pero saben de donde puede venir el conocimiento: *¡de la búsqueda!*

¡Espero que mis alumnos busquen! Porque han llegado a saber que se busca sólo para buscar. Que el encontrar es, en efecto, la meta, pero que muy a menudo puede significar también el final de esa tensión fructífera.

Nuestro tiempo busca mucho. Pero ha encontrado ante todo una cosa: *la comodidad.* Esta se extiende a todo, incluso al mundo de las ideas, y nos lo hace tan cómodo como jamás hubiéramos podido suponer. Hoy todo el mundo se las ingenia para hacerse la vida agradable. Se resuelven problemas para quitar de en medio una molestia. Pero ¿cómo se resuelven? ¡Y se cree en seguida que se han resuelto realmente! Y aquí se pone de manifiesto con toda claridad lo que es en el fondo la comodidad: superficialidad. Así es muy fácil tener una "concepción del mundo", cuando sólo se tiene en cuenta lo que resulta agradable, no considerando lo restante digno de una sola mirada. Lo restante, es decir, precisamente lo principal. Si observamos bien, veremos que tal concepción del mundo viene a sus sustentadores como hecha a medida, pero también que los motivos de los que procede tal concepción tienen su origen en el esfuerzo para exculparse. Es cómico: ¡los hombres de nuestro tiempo, que elaboran nuevas leyes morales (o mejor, que derriban las antiguas), *no pueden soportar la idea de culpa!* Pero la comodidad no piensa en autodisciplinarse, y así, o rechaza la culpa o la eleva a virtud. Es decir, para el buen observador, el reconocimiento de la culpa representa ya una culpa. El pensador que, pese a todo, busca, hace justamente lo contrario. Muestra que existen problemas sin resolver. Muestra, como Strindberg, que "la vida lo hace todo odioso"; o como Maeterlinck, que "las tres cuartas partes de nuestros hermanos están condenados a la miseria"; o como Weininger y todos los demás que han pensado seriamente.

¡La comodidad como concepción del mundo! El menor movimiento posible, ninguna sacudida. Los que aman tanto la comodidad jamás buscarán allí donde no tengan la seguridad de que hay algo que encontrar.

Hay un juego de paciencia que consiste en tres tubitos de metal de diferente diámetro que hay que encajar uno en otro, y que están metidos en una cajita cerrada por un cristal. Se puede probar metódicamente; la mayoría de las veces este procedimiento es muy largo. Pero también hay otro: se agita al azar la caja hasta que se encajan las tres piezas. ¿Es esto una casualidad? Lo parece, pero yo no lo creo así. Detrás de este procedimiento hay una idea: que sólo el movimiento es capaz de conseguir lo que el cálculo no logra. ¿No ocurre lo mismo en la enseñanza? ¿Qué alcanza el profesor con el método? Todo lo más, el movimiento. ¡Eso cuando todo va bien! Pero si algo va mal, viene la paralización. Y la paralización no saca nada a luz. Sólo el movimiento

es productivo. Entonces, ¿por qué no empezar desde el principio con el movimiento? Pero ¿y la comodidad? La comodidad rehuye el movimiento. Pero no por ello se entrega a la búsqueda sistemática.

Hay que hacer una de las dos cosas. Lo mismo da que se vaya del movimiento a la búsqueda que de la búsqueda al movimiento: sólo el movimiento produce lo que puede llamarse verdaderamente formación. Es decir: preparación, conocimientos sólidos. El profesor que no se preocupa de decir más que "lo que sabe" y que por lo tanto no se apasiona, exige demasiado poco de sus alumnos. El movimiento debe partir de él mismo y comunicar su inquietud a los alumnos. Entonces ellos buscarán como él. No ampliará así lo que hoy se llama "formación" de sus alumnos, y esto será bueno. Porque "formación" quiere decir ahora saber un poco de todo sin comprender nada de ninguna cosa. Pero el sentido de esta hermosa palabra es muy otro, y debería sustituirse –ya que ha venido a significar algo tan despreciable– por "preparación" o por "instrucción".

Queda así claro que la primera tarea del profesor es sacudir de arriba abajo al alumno. Cuando el tumulto que haya originado se calme, probablemente todo habrá quedado en su justo lugar.

¡O quizá eso no suceda nunca!

El movimiento que de esta manera procede del profesor, volverá de nuevo a él. También en este sentido he aprendido este libro de mis alumnos. Y debo aprovechar esta ocasión para agradecérselo.

También debo agradecimiento, en otro aspecto, a otras personas. A los que me han ayudado en mi trabajo, corrigiendo pruebas, etc.; a los que han coincidido con mis puntos de vista, dándome así ánimo, y a los que han disentido, dándome energías para hacerme cargo de muchas deficiencias: Alban Berg (que ha compuesto el índice temático), Dr. Karl Horwitz, Dr. Heinrich Jalowetz, Karl Linke, Dr. Robert Neumann, Josef Polnauer, Erwin Stein y doctor Anton von Webern. De algunos de ellos se oirá pronto hablar en mejor ocasión.

Y quizá también este movimiento vuelva de nuevo hacia mí.

Viena, julio de 1911

PRÓLOGO DE LA TERCERA EDICIÓN

Esta nueva edición no se diferencia fundamentalmente de la primera, a pesar de que he cambiado muchas cosas. He mejorado especialmente la estructura de muchas partes y capítulos, y muchos detalles estilísticos. He aumentado mucho el número de ejemplos musicales en la primera mitad del libro. Entre lo nuevamente añadido son dignas de mencionarse las *orientaciones* que en forma resumida se dan en diferentes lugares del libro para el empleo de los procedimientos reseñados. A esta mejora viene a añadirse otra nacida de mis experiencias pedagógicas: muchas indicaciones que en la redacción original permitían al alumno una elección que podía no convenir al profesor han vuelto a ser redactadas de manera más concluyente y obligatoria. En los detalles se encontrarán añadidos de consideración, muchos también de carácter básico. En conjunto, no obstante, y para mi satisfacción, el libro podría haber quedado sin modificar, incluso en los aspectos en que he dado uno o más pasos adelante con respecto a la época en que redacté la primera edición. Pues se trata de pasos en la misma dirección.

Muchas erratas, sobre todo en los ejemplos musicales, que a pesar de la cuidadosa corrección de pruebas existían en la primera edición, han desaparecido gracias a la colaboración de numerosos amigos y discípulos. Y no obstante me conformaría con que esta edición estuviera, si no mejor, tan bien corregida como la primera.

Quiero dar las gracias desde aquí a mi antiguo alumno Erwin Stein, que no sólo ha hecho un trabajo de corrección extraordinariamente certero, sino que en esta ocasión me ha sido muy útil con sus agudas y despiadadas críticas para mejorar o eliminar muchos graves errores. Si este libro está en marcha tal y como yo lo exigía de mí mismo, se debe en parte al gran mérito de su iniciativa.

Las frases que acompañaban en la primera edición la dedicatoria a Gustav Mahler han sido suprimidas por considerarlas hoy innecesarias. Eran palabras escritas con profunda emoción inmediatamente después de la muerte de Mahler, palabras en las que el dolor por su pérdida y la ira por la desproporción entre el valor de su obra y el reconocimiento que encontró se entre-

mezclaban. Eran palabras apasionadas, agitadas, palabras de lucha, que hoy, cuando la juventud ha llenado ya su cometido –colocar la obra de Mahler junto a la de los más grandes–, quedan casi empequeñecidas. La afirmación "fue uno de los más grandes", por el hecho de no estar entonces aún demostrada, ganó la fuerza y la consideración de una profecía. Pero aquella afirmación que quería ganar para poder dar, ganó más de lo que dio: al que todo lo tiene se le puede dar aún mucho, y sin embargo siempre es demasiado poco.

Mattsee, Salzburgo, 24 de junio de 1921.

ARNOLD SCHOENBERG

I

¿TEORÍA O SISTEMA EXPOSITIVO?

Si uno enseña composición musical, es llamado "profesor de teoría"; y si uno ha escrito un libro de armonía es denominado "teórico". En cambio a un ebanista –que también ha de enseñar el oficio a sus aprendices– no se le ocurre presentarse como "profesor de teoría". Si alguna vez se da a sí mismo el título de maestro ebanista, esto es más alusión a una categoría profesional que otra cosa. Jamás se le ocurriría tenerse por un erudito aunque conociera muy a fondo su profesión. Si hay alguna diferencia, estribará acaso en que la enseñanza musical es más "teórica" que la de la ebanistería. Pero la cosa no es tan clara. Porque el ebanista que sabe qué ensambladuras pueden hacerse con la madera, se funda en el mismo tipo de observación y de experiencia que el teórico musical cuando sabe qué acordes pueden encadenarse eficazmente. Y si el ebanista conoce qué clase de madera debe usarse en cada caso, obra como el teórico musical cuando, valorando lo que pueden dar de sí los temas, sabe el desarrollo que puede tener una pieza musical. Y cuando el ebanista emplea estrías para animar una superficie lisa, muestra tan mal gusto y casi tan poca fantasía como la mayoría de los artistas y de los teóricos de la música. Así, pues, si la enseñanza del ebanista, como la del teórico musical, se funda en la observación, en la experiencia, en la reflexión y en el gusto, en el conocimiento de las leyes naturales y de las condiciones del material, ¿dónde está la diferencia esencial?

¿Por qué no se llama también "teórico" al maestro ebanista, o "maestro de música" al teórico musical? Porque existe una pequeña diferencia: el ebanista no puede nunca entender su trabajo de manera meramente teórica, mientras que el teórico musical, generalmente, no sabe utilizar la práctica; no es un "maestro". Aún más: el auténtico teórico musical se avergüenza del trabajo práctico, porque considera que eso no es lo *suyo,* que es cosa de *otros.* Ocultar esto, sin hacer de esa carencia una virtud, no le basta. El título de "maestro" está desvalorizado, pues podría inducir a error con otras profesiones; y de aquí la tercera diferencia: a un oficio distinguido debe correspon-

der un título distinguido, y por eso la música –a pesar de que los grandes artistas son llamados aún hoy "maestros"– no tiene, como la pintura, simplemente una enseñanza práctica, sino una enseñanza "teórica".

Y como consecuencia: ningún arte resulta tan obstaculizado por sus propios profesores como la música. Pues nadie vela más celosamente sobre una propiedad que aquél que sabe que, estrictamente hablando, no le pertenece. Cuanto más difícil es la legitimación de tal propiedad, mayor es el empeño en demostrarla. Y el teórico, que habitualmente no es artista o lo es en grado ínfimo (es decir: no lo es), tiene así todas las razones para esforzarse en asegurar su innatural posición. Sabe que el alumno, la mayor parte de las veces, aprende a través del modelo que le suministran los compositores en sus obras maestras. Y si el alumno pudiera acercarse a la composición musical como a la de un cuadro, si hubiera talleres de composición musical como los hay de pintura, se vería claro cuán superfluo –e incluso nocivo– es el teórico de la música. Y como éste se da cuenta de la situación, busca su defensa creando sustitutivos del modelo vivo: la teoría, el sistema.

No quiero entablar polémica contra los que se esfuerzan en encontrar las leyes hipotéticas del arte. Tales esfuerzos son necesarios. Son necesarios, ante todo, para alimentar la tensión mental del hombre. El impulso más noble de todos, el impulso de conocer, nos impone el deber de buscar. Y una doctrina errónea basada en una búsqueda honrada vale mucho más que la presuntuosa seguridad de aquellos que se oponen a tal búsqueda porque creen ya "saber" –¡saber sin haber buscado por sí mismos! Nuestra preocupación debe ser meditar continuamente sobre el misterioso origen de la actividad artística. Pero empezando siempre desde el principio; observando una y otra vez e intentado organizar y reagrupar las cosas de nuevo por nosotros mismos. No considerando nunca como dado más que las apariencias. Estas deben considerarse como eternas con mucha más razón que las leyes que uno cree encontrar. Debemos, ya que las conocemos bien, llamar con más derecho "ciencia" a nuestro conocimiento de las apariencias que a aquellas suposiciones con las que intentamos explicarlas.

Sin embargo, también tales suposiciones tienen su legitimidad: como intentos, como resultados de un esfuerzo mental, como gimnasia del espíritu; incluso muchas veces como grados de ascenso hacia la verdad.

Si la teoría del arte se contentase con esto, si se considerase pagada con lograr una búsqueda honrada, nada tendríamos contra ella. Pero quiere ser más. No quiere ser sólo una búsqueda para encontrar leyes: afirma haber encontrado leyes *eternas*. Observa un cierto número de fenómenos, los ordena según criterios generales y deduce de esto unas leyes. Hasta aquí, esto podría ser justo, pues apenas puede hacerse otra cosa. Pero en este punto comienza el error. Pues llega a la falsa conclusión de que estas leyes, por corresponder evidentemente a los fenómenos observados hasta un cierto momento, serán válidas también para los fenómenos que se produzcan en el futuro. Y he aquí lo más funesto: creen haber encontrado un *canon* de la obra artística válido para las obras de arte futuras. Y a pesar de que los teóricos quedan frecuentemente desautorizados por la realidad cuando consideran antiartístico "lo que no está producido según las reglas", no obstante "perseveran en el error". ¿Qué ocurriría si no poseyeran siquiera el monopolio de la belleza, ya que el arte no les pertenece? ¿Qué ocurriría si para todos y para todo tiempo quedase claro lo que aquí decimos? ¿Qué significaría tal prescripción si resultase que en la realidad el arte se transmite y evoluciona a través de las obras maestras y no de las reglas de belleza? ¿No sería entonces para esos teóricos demasiado halagadora la comparación con el maestro ebanista?

Podría pensarse que voy demasiado lejos; que todo el mundo sabe hoy que la Estética no prescribe leyes de belleza, sino sólo procura deducir su existencia de las obras de arte. De acuerdo: esto lo sabe hoy casi todo el mundo. Pero apenas si se toma en cuenta. Vayamos a la cuestión. Quiero mostrar un ejemplo. Creo haber logrado, en este libro, rebatir algunos viejos prejuicios de la estética musical. Que tales prejuicios se hayan mantenido hasta ahora sería ya una demostración de lo que digo. Pero cuando explico lo que no es una exigencia necesaria del arte, cuando digo: la tonalidad no es una ley natural eterna de la música, en seguida veo cómo los teóricos saltan indignados y ponen el veto a mi honradez. ¿Quién admitiría hoy una cosa así, aun cuando yo la afirmara más tajantemente aún de lo que lo he hecho?

La fuerza que el teórico necesita para afirmarse en su insostenible postura procede de su alianza con la Estética. Esta se ocupa sólo de cosas eternas, y llega siempre demasiado tarde a la vida. A esto se llama conservadurismo. Lo cual resulta tan risible como llamar conservador a un tren rápido. Sin embargo, las ventajas que la Estética ofrece al teórico son demasiado grandes para que éste se preocupe de tales detalles. Qué poco grandioso suena cuando el profesor dice al alumno: "Uno de los medios más provechosos para la consecución de la forma musical es la tonalidad." Pero qué distinto resulta cuando habla del principio de la tonalidad y dice: "Tú debes...", como si fuera una ley cuyo acatamiento fuese ineludible para toda forma musical. ¡Este "ineludible"! ¡Nos parece percibir un hálito de eternidad! Si te atreves a pensar otra cosa, joven artista, tendrás a todos en contra tuya –a todos los que saben hace tiempo todo esto que digo aquí. Y te llamarán "encizañador" y "tramposo", y te calumniarán: "Quiere engañar, asombrar". Y cuando te hayan manchado con su vileza, ellos quedarán como unos héroes que parecen sólo defender a los demás de las cosas dañinas que a ti mismo te perjudicarán. ¡Y el bribón, naturalmente, serás tú!

Al diablo todas esas teorías si sirven sólo para poner trabas al desarrollo del arte. Y si sirven para algo positivo, es sobre todo para ayudar a aprender más de prisa al que compone mal.

Lo que podría exigirse de estos teóricos no lo cumplen. La forma en que realizan la Estética es extraordinariamente primitiva. No toman de ella más que algunas bellas frases, pero sobre todo le piden prestado su método de sentencias y afirmaciones apodícticas. Se afirma, por ejemplo: "Esto suena bien, o mal" (sería más justo y honrado decir "hermoso" o "feo"). En primer lugar, esto es una presunción, y en segundo lugar un juicio estético. Si esto se ha establecido infundadamente, ¿por qué debe creerse? ¿Es preciso creer en la autoridad del teórico? ¿Por qué? Si no ofrece razones, o bien dice sólo lo que sabe (no porque lo haya descubierto él mismo, sino porque lo ha aprendido así) o bien dice lo que creen todos, por ser una experiencia común. Pero la belleza no es cosa de la experiencia de todos, sino, a lo sumo, de la experiencia de algunos. Y ante todo: si se establece un tal juicio sin más fundamentación, esta fundamentación debería brotar del sistema mismo con tal necesidad que habría que admitirla. Y aquí nos tropezamos con lo más asombroso de estos teóricos: quieren que sus teorías sirvan como estética práctica; quieren influir en el sentido de la belleza; que, por ejemplo, surja la obra de arte de las progresiones armónicas que han considerado como buenas; quieren tener el derecho de prohibir los sonidos y los encadenamientos que consideran feos. ¡Pero estas teorías no están construidas de manera que de sus fundamentos, de la sistematización consecuente de estos fundamentos, se deduzcan lógicamente sus valoraciones estéticas! Por el contrario: no se encuentra ningún nexo, absolutamente ninguno. Estos juicios de belleza y fealdad son excursiones absolutamente inmotivadas al campo de lo estético, que nada tienen que ver con el conjunto del sistema. Las quintas paralelas suenan mal (¿por qué?); esta nota de paso es dura (¿por qué?); los acordes de novena no existen, o bien suenan duros (¿y por qué?). ¿Dónde residen, en el sistema, las razones comunes básicas para estos tres "porqués"? ¿En el sentimiento de lo bello? Y eso ¿qué es? ¿En qué relación está el sentimiento de lo bello con este sistema? ¡Con este sistema, por favor!

¡Este sistema! En otra ocasión mostraré que no es nunca lo que debiera ser, a saber: un sistema expositivo. Un método para analizar coherentemente una materia, para dividirla y subdividirla claramente, y para establecer unos fundamentos que aseguren una sucesión sin rupturas. Mostraré cómo este sistema es en seguida insuficiente, cómo pronto se rasga por todas partes y hay que remendarlo con un segundo sistema (que tampoco es tal), para acomodar malamente algunos nuevos resultados. ¡Pero las cosas deberían ser de otra manera! Un auténtico sistema debe, ante todo, poseer unas bases que abarquen todos los resultados. Mejor dicho: que abarquen todos los resultados que existen realmente, ni uno más ni uno menos. Tales bases son las leyes naturales. Y sólo esas bases, que no tienen excepciones, podrían tener la exigencia de ser válidas siempre, pues alcanzan una necesidad común e ineludible, como las leyes naturales. ¡Pero las leyes artísticas tienen, sobre todo, excepciones!

Tampoco he podido yo encontrar unos fundamentos firmes, ni creo que se encuentren tan pronto. Los intentos para conducir lo artístico al terreno de lo natural naufragarán todavia muchas veces. Los esfuerzos para hallar leyes artísticas lograrán los mejores resultados cuando consigan desvelar ciertas analogías: descubrir cómo el órgano del sujeto observador se instaura en las peculiaridades del objeto observado. La comparación acerca lo que está lejos, aumenta los rasgos de detalle y aleja lo que está demasiado cerca, hasta que consigue una visión de conjunto. No se puede atribuir hoy más importancia a las leyes artísticas. Pero ya esto es mucho. El intento de construir leyes artísticas a partir de peculiaridades comunes, así como la observación de las analogías, no deben faltar en ningún tratado de arte. Pero no debe pretenderse que tan pobres resultados sean considerados como leyes eternas, como algo semejante a las leyes naturales. Lo repetiré de nuevo: las leyes naturales no conocen excepciones; las leyes artísticas se componen ante todo de excepciones. Lo que queda fuera de tales excepciones puede bastar, si se da como método de enseñanza, como sistema expositivo cuya organización sea coherente y consecuente con respecto al objeto pedagógico propuesto; cuya claridad sea, simplemente, claridad de exposición, pero no de las cosas mismas que constituyen la materia expuesta.

He tendido hasta el máximo hacia un tal sistema, y no sé si lo he conseguido. Pero me parece que he logrado al menos evitar aquellos dilemas en los que hay que admitir las excepciones. Los fundamentos del sistema abarcan un excedente de casos posibles sobre los realmente existentes. Esta falta ocurre también en los sistemas que no abarcan todos los resultados reales. En el mío hay también exclusiones. Pero ellos las hacen con juicios estéticos: malsonante, duro, feo, etc. Y no utilizan las nociones más modestas y verdaderas: el hacerse cargo de que se trata de cosas *inadecuadas*. Lo que es realmente feo nunca podría ser idóneo para realizar algo bello en el sentido de tales teóricos. Pero lo que es simplemente inadecuado puede ser adecuado en algún caso. Y con ello la teoría de la composición elude una responsabilidad que nunca ha podido justificar y puede ahora limitarse a lo que es su verdadera tarea: proporcionar al alumno tal habilidad que esté en condiciones de crear algo de *probada eficacia*. No tiene por qué garantizar que sea nuevo, interesante o bello. Pero debe responder de que, observando sus orientaciones, puede alcanzarse algo que se asemeje a las condiciones artesanas de las antiguas obras de arte, al menos hasta el punto en que lo específicamente creativo escapa ya a todo control mecánico-técnico.

Todo lo que se ha teorizado en este libro –me he esforzado al máximo en rechazar teorías falsas y en ampliar orientaciones limitadas y estrechas para incluir otras realizaciones existentes– se ha hecho con plena consciencia de que sólo he ofrecido, en el más elevado sentido de la palabra, analogías; símbolos que se dirigen sólo a conectar ideas alejadas entre sí, a suministrar claridad a través de la unidad de la exposición; a producir, a través de la riqueza de relaciones de todos los hechos, ideas sugestivas y fructíferas. No se trata de establecer nuevas leyes eternas. Si consiguiese llevar a un solo alumno al dominio absoluto de la artesanía de nuestro arte como un maestro ebanista hace siempre con sus aprendices, me daría por satisfecho. Y estaría orgulloso si, parodiando una frase famosa, pudiera decir: "He quitado a mis alumnos de composición una mala *estética,* pero les he dado una buena *maestría."*

II

EL MÉTODO DE ENSEÑANZA DE LA ARMONÍA

La materia de enseñanza de la composición musical se divide habitualmente en tres sectores: armonía, contrapunto y formas musicales. Es decir:

Armonía: enseñanza de los sonidos simultáneos (acordes) y de sus posibilidades de encadenamiento, teniendo en cuenta sus valores arquitectónicos, melódicos y rítmicos, y sus relaciones de equilibrio.

Contrapunto: enseñanza de la conducción de las voces teniendo en cuenta la combinación motívica (puede ser eventualmente también la teoría de las "formas contrapuntísticas").

Formas musicales: disposición de la construcción y desarrollo de las ideas musicales.

Esta división tiene la gran ventaja de que posibilita la observación aislada de los diversos factores que concurren en el complejo de la técnica composicional. Pero la necesidad de explicar cada materia de manera autónoma genera una división más neta. Con ello cada sector pierde las relaciones que lo unen con los restantes, las afinidades que existen en vista de un objetivo común: la armonía y el contrapunto han olvidado que, juntamente con las formas musicales, constituyen la enseñanza de la composición, y el alumno que al estudiar armonía se ha acostumbrado a pensar y a crear armónicamente, y al estudiar contrapunto a pensar y a crear contrapuntísticamente, tendría que aprender –y suele estar desvalido ante esta tarea– a unir los conocimientos adquiridos y a utilizarlos conjuntamente para su objetivo final. Por eso –como en todas las empresas humanas– debe elegirse un camino central, y hay que preguntarse qué punto de vista determinará la elección de este camino.

Facilitará mucho las cosas, tanto al alumno como al profesor, que todo lo expuesto se encuentre en clara relación, que unas cosas se deduzcan y surjan de otras. Y es necesario, ante todo, delimitar perfectamente la materia; que todo lo que esté alejado de ella sea apartado a un lado. Así, en nuestro caso, en la armonía, será sin duda útil deducir la esencia de los encadenamientos únicamente de la esencia de los acordes, y excluir los factores rítmicos, melódicos, etc. Por-

81

que la complicación que se origina cuando se combinan todas las posibilidades de las funciones armónicas con todas las posibilidades rítmicas y temáticas sería tan inabarcable para el profesor como para el alumno. Sin embargo, no por esto hay obligación de excluir indicaciones cuya utilidad tendrá su lugar en un nivel más alto. Pues la armonía es sólo el estudio preliminar de la composición. Ahora bien: deben darse sólo las indicaciones que sean realmente necesarias para alcanzar el objetivo principal; las que no lo sean deben evitarse como aspectos marginales derivativos del sistema, aunque posean un interés en sí mismas.

En este sentido, todos los tratados de armonía que, siguiendo el antiguo método del bajo cifrado, obligaban al alumno a disponer las voces sobre el bajo, son inadecuados; pues no se aprendía en ellos sino la conducción de las voces, lo cual sólo en una medida limitada es tarea de la armonía. La esperanza de que el alumno encuentre por sí mismo buenas sucesiones de acordes es tan legítima como si las aprende estudiando las obras maestras, donde ocurren encadenamientos aún mejores. Así habrá que confiar en el talento del alumno, que es lo mejor cuando el profesor no está en condiciones de influir en él mostrándole con medios seguros y coherentes las nociones necesarias de una manera consciente. En este caso está claro que no se practica un trabajo esencial, sino sólo secundario; y es injusto para el alumno –que durante largo tiempo se ha limitado a disponer las partes sobre sucesiones de acordes de los que él mismo no es responsable– el colocarle de repente ante la armonización de corales, es decir, ante la tarea de crear sucesiones de acordes de cuya eficacia es él mismo el responsable, sin habérsele explicado antes ni haberla practicado. Es verdad que hay alumnos aventajados que salen bastante bien del paso, pues gracias a la escucha y meditación de la música asimilada durante la enseñanza poseen un cierto sentido valorativo de las sucesiones armónicas, de modo que el profesor no tiene sino corregir pequeñas desigualdades, faltas y monotonías. Pero el alumno menos dotado, o dotado de diferente manera, no habiendo recibido más indicaciones que las que se refieren a la conducción de las voces, se encuentra incapaz, y jamás aprende a construir una pieza musical cuya estructura armónica sea lógica y coherente.

En otro tiempo, la realización de un bajo podía tener un valor, cuando era tarea del pianista acompañar con el bajo cifrado. Pero enseñar esto hoy, cuando ningún músico lo necesita, es tan inútil como molesto, impide ocuparse de cosas más importantes y, sobre todo, entorpece la independencia del trabajo del alumno. Para alcanzar el objetivo principal de la enseñanza de la armonía –unir los acordes en sucesiones teniendo en cuenta sus peculiaridades de manera que tales sucesiones resulten eficaces– no es necesario estudiar tanto el arte de conducir las voces. La prohibición de movimientos paralelos, el manejo de las disonancias y otras cosas semejantes resultan bastante fáciles de aprender. Y además, el contrapunto y las formas musicales ya se ocupan adecuadamente del movimiento de las partes, indisolublemente unido al tratamiento temático; mientras que para el encadenamiento de los acordes basta evitar los movimientos no melódicos, sin preocuparse excesivamente por la melodía, ya que esta preocupación –en la enseñanza de la armonía– estropea el gusto y origina un planteamiento equivocado de la composición musical.

Yo prefiero el método antiguo, que desde el principio se encaminaba a la realización por el alumno de sucesiones de acordes, y comenzaré con ejercicios muy sencillos cuyo empeño irá creciendo a medida que se disponga de nuevos medios, desde las cadencias más simples hasta las modulaciones, en una progresiva ejercitación de las aplicaciones prácticas. La ventaja de este método es que el alumno, en cierto sentido, compone desde el primer momento. Las frases que construye guiado por las indicaciones que recibe pueden ser la base del desarrollo de su sentido armónico formal. Desde el comienzo estos ejercicios están orientados, sin más pretensiones, a la eficacia; tales pretensiones aumentarán cuando se disponga de nuevos medios. El alumno aprende así no sólo a comprender estos medios puestos a su disposición, sino a usarlos rectamente. Los ejercicios tenderán hasta el máximo a un único objetivo: consolidar y expresar la tonalidad, la cadencia; y después, lo contrario: el abandono de la tonalidad, la modulación. A esta última cuestión presto la máxima atención, pues es en este terreno donde se expresa de la manera más decisiva–como en la cadencia– lo arquitectónico y constructivo de la armonía, del encadenamiento de los acordes. También aquí vuelvo a los antiguos métodos, pues no dejo que se realice la modulación a saltos, como se hace en la mayor parte de los tratados de armonía, usando tan sólo unos pocos acordes fijos modulantes, sino que he procurado que la modulación ocurra gradualmente, preparándose y desplegándose para posibilitar el desarrollo temático. El análisis de las obras musicales muestra que la modulación (por ejemplo, la del tema principal al secundario) se hace casi exclusivamente de esta manera, y la labor del profesor puede ser tan sólo proporcionar al alumno la técnica de los grandes maestros y estimularle en lo posible a la creación personal; y resulta evidente que cualquier otro procedimiento (por ejemplo, un método puramente teórico) es inadecuado. Queda el problema de si tales modulaciones bruscas –tal y como las recomienda Richter– pueden ser el fundamento de un desarrollo temático. Es dudoso; pero lo que parece probable es que esos medios recomendados como únicos para estas modulaciones rápidas (el acorde de séptima de dominante y el de séptima disminuida) resultan demasiado elementales y primitivos; pues una sección en la que se hace patente un cambio armónico exige medios modulatorios más ricos y elaborados. He intentado mostrar en lo posible otros muchos medios de modular y sus posibilidades de combinación, o al menos dar algunas indicaciones al respecto. Tam-

bién en los ejercicios de modulación se ha tendido, desde el principio, no a exponer las soluciones más rápidas y simples, sino a ampliar gradualmente, con vistas al objetivo propuesto, los medios a disposición del alumno. Por ejemplo, en lo referente a la cadencia interrumpida debe eludirse la monotonía de la repetición, asegurando al mismo tiempo la creciente eficacia de la repetición misma. Así aprende el alumno, ante todo, a lograr la mayor eficacia con los medios que tiene a mano; a utilizarlos hasta el máximo, y a no usar más que aquellos que son estrictamente necesarios. Y con esto estamos ya en el terreno de la composición, al menos hasta donde puede llegarse sin salir de la armonía; pero hay que llegar a este punto.

He prescindido en este libro de realizar análisis armónicos, considerándolos superfluos. Si el alumno estuviera capacitado para tomar de los ejemplos existentes todo lo que necesita para componer, entonces no sería preciso enseñarle armonía. Y realmente es posible aprenderlo todo por este procedimiento. Yo mismo nunca he estudiado armonía, así que soy un ejemplo –entre otros muchos– de esta posibilidad. Pero la mayor parte de los alumnos tiene necesidad de ser orientada, y puestos a enseñar debe decirse todo lo posible. Ahora bien, los análisis armónicos son, más que una ventaja para el alumno, una especie de prueba que el autor da de la exactitud de su teoría. No es que yo ignore la utilidad que para el alumno puede tener el seguir los pasos de la armonía en las obras maestras; pero lo verdaderamente útil en este aspecto es estudiar la contrucción armónica de una obra entera y las relaciones de equilibrio entre los acordes y las sucesiones armónicas, y esto no es posible hacerlo en el marco de un tratado de armonía. Lo demás es relativamente inútil. Estos análisis suelen mostrar a través de qué tonalidades modula un tema, o –lo que sería mejor– cuántos acordes aparentemente extraños ocurren en el interior de una idea musical sin que desaparezca la tonalidad básica; pero todo esto no es necesario si se dan al alumno los medios para hacer el análisis por sí mismo, pues así comprenderá mucho mejor la construcción armónica de una obra que mediante esos análisis previos. Pero las relaciones de equilibrio de los motivos con la armonía, el desarrollo rítmico, en una palabra, todo lo que es propiamente composicional, no pertenece –resulta obvio aclararlo– a la enseñanza de la armonía. ¡He aquí cómo aparece de nuevo lo accesorio! Y no puedo comprender cómo el alumno pueda entender lo esencial si lo accesorio se erige en objetivo principal.

En general me he abstenido de polemizar con métodos y teorías de ciertos autores, y me he limitado a explicar las cosas cuando he creído que era necesario explicarlas. Ahora bien, donde he iniciado una exposición que me parecía nueva, me he visto obligado a rebatir viejos usos. Por la razón antes expuesta, no me siento obligado a señalar qué ideas de este libro considero nuevas. Como músico no formado en lecturas exhaustivas, sino que he obtenido principalmente mis conocimientos como resultado de mi labor pedagógica y de composición, me permito dispensarme de citar las fuentes científicas, tal y como es costumbre en los trabajos teóricos. Una labor tan pesada y estéril sólo puede emprenderla quien se interese más por la teoría que por el aspecto vivo del arte. Reconozco abiertamente que debo muchas ideas a los tratados tradicionales. Cuántas y cuáles no es cosa que pueda yo decir, pues debido a mi método de trabajo, este distingo ha escapado hace tiempo a mi control. Tengo que decir también que a muchos libros malos e ideas falsas debo lo mejor que he podido exponer aquí, pues me han obligado a meditar y a desbrozar el camino recto. Otras cosas proceden del desarrollo natural del sistema expuesto. Pero el conjunto está concebido como una intuición artística y por lo tanto inmediata. Creo que algunas de las ideas desarrolladas pueden tener pretensiones de novedad; otras, por lo menos, difieren de lo hasta aquí conocido por una mayor precisión o por abrir perspectivas más amplias. Pero prefiero renunciar a la gloria de la novedad –si es que he podido ofrecer alguna– antes que tener que devorar los tratados de armonía más importantes.

Este libro podría ser un libro de texto y servir a un objetivo práctico, es decir, poner en manos del alumno un método seguro de trabajo. Pero no he podido renunciar a discutir ocasionalmente puntos de vista sobre relaciones más complejas, sobre las afinidades y relaciones que el quehacer artístico tiene con otras actividades humanas, sobre las relaciones recíprocas entre lo que se da en la naturaleza fuera de nosotros y el sujeto operante o contemplador. Repito: lo que digo a este respecto no debe ser tomado como teoría, sino como analogías más o menos trabadas en las que lo más importante no es la cuestión aislada, sino la relación con un panorama físico o psicológico más amplio. Es posible que este libro sea, para el músico corriente que no piensa profundizar más, un poco difícil de comprensión. Es posible también que sólo sirva para los alumnos más adelantados, o para los profesores. Lo sentiría mucho, pues yo lo hubiera querido, ante todo, para el uso de los más jóvenes. Pero no puedo cambiar nada, y hay que esperar. Esperemos que cuando llegue el día en que el nivel del músico medio se haya elevado tanto que no precise ya de "compendios" o de libros ilustrados, no haya aún pasado el tiempo de lo que tengo que decir.

III

CONSONANCIA Y DISONANCIA

El arte es, en su grado ínfimo, una simple imitación de la naturaleza. Pero imitación de la naturaleza en el más amplio sentido; no mera imitación de la naturaleza exterior, sino también de la interior. Con otras palabras: no expone simplemente los objetos o circunstancias que producen la sensación, sino, sobre todo, la sensación misma; eventualmente sin referencia al qué, al cuándo y al cómo. Y la importancia del objeto exterior que provoca la impresión se reduce a causa de su mínima inmediatez. En su nivel más alto, el arte se ocupa únicamente de reproducir la naturaleza interior. Su objetivo es aquí la imitación de las impresiones que, a través de la asociación mutua con otras impresiones sensoriales, conducen a nuevos complejos, a nuevos movimientos. En este grado, la referencia a la causa exterior es indudablemente insuficiente. Y en todos los grados, la imitación del modelo, de la sensación o del conjunto de sensaciones, es sólo de una precisión relativa; por una parte, a causa de la limitación de nuestra capacidad, y por otra –consciente o inconscientemente– porque el material de la reproducción es diferente del material o materiales de la causa; así que, por ejemplo, puede ocurrir la reproducción de sensaciones visuales o táctiles con el material propio de la sensaciones auditivas.

Quizá yace en el fondo de la más sencilla limitación de la naturaleza un complejo múltiple y sintético, y la pregunta por los objetos exteriores de que está constituida es de gran dificultad conceptual; así salen al paso insuperables dificultades de análisis cuando se toma la impresión en el sujeto observador como punto de partida de las investigaciones. Sin embargo, como muestra Schopenhauer en su teoría de los colores, una verdadera teoría debe partir sólo del sujeto. Y de la misma manera que él considera los colores como fenómenos fisiológicos, como "estados, modificaciones del ojo", podría fundamentarse sólo en el sujeto, es decir, en el oído, una teoría real de los sonidos. No es mi intención ofrecer tal teoría, ni siquiera una teoría armónica, suponiendo que poseyera la capacidad y los conocimientos suficientes para ello; intento simplemente dar una exposición de los medios artísticos de la armonía que sirva de uso inmediato

en la práctica. Puede suceder que alcance en este camino más de lo que pretendo, que es sólo lograr claridad y riqueza de relaciones en la exposición. Si ocurre así, no me preocupa demasiado, pues teorizar no es mi objeto. Y cuando teorizo, más que preocuparme de si las teorías son exactas, me importa que sean idóneas para la comparación, para aclarar el objeto y para dar una mayor perspectiva a las consideraciones.

Puedo, pues, concebir dos razones para prescindir del sujeto como fundamento de mi observación. La primera es que no quiero ofrecer una teoría de los sonidos o de las armonías, sino sólo una exposición de ciertos procedimientos artísticos; en segundo lugar, porque tal exposición no tiene la pretensión de ser tomada por una teoría. Y puedo así sacar a observación el objeto, la materia de la música, si consigo que lo que quiero explicar esté en relación con lo que de este objeto se sabe o se supone.

El material de la música es el sonido, que actúa directamente sobre el oído. La percepción sensible provoca asociaciones y relaciona el sonido, el oído y el mundo sensorial. De la acción conjunta de estos tres factores depende todo lo que en música hay de arte. Sucede igual con la combinación química, que posee unas cualidades distintas de las de los elementos que la componen; de la misma manera la impresión estética tiene otras peculiaridades de las que poseen los componentes. Y por ello el análisis del conjunto tiene que situar en primer plano, para su observación, las cualidades específicas de los elementos integrantes. De la misma manera el peso atómico y la valencia de los elementos simples permiten una conclusión sobre el peso molecular y la valencia de la combinación. Quizá sea absurdo querer derivar de uno solo de los componentes, por ejemplo del sonido, todo lo que constituye la física de la armonía. Algunas peculiaridades, no obstante, podrían deducirse así, porque el oído, en todo caso, tiene una disposición específica para la recepción del sonido que se corresponde con la disposición del sonido mismo como una parte cóncava se corresponde con una convexa. Pero uno de los tres factores indicados, el mundo de nuestras sensaciones, se sustrae de tal modo a un control exacto que sería desmesurado basarse en las pocas suposiciones posibles en este terreno de la observación con la misma seguridad con que nos basamos en las suposiciones que solemos llamar ciencia. En este sentido sería cuestión de poca importancia proceder desde suposiciones verdaderas o falsas. Pues seguramente ambos puntos de partida podrían ser en algún momento refutados. Lo único realmente importante es basarse en supuestos que, sin pretender ser leyes naturales, satisfagan nuestra necesidad formal de sentido y de coherencia. Si pudiera lograrse derivar todos los fenómenos de la física del sonido y explicar y resolver desde ahí todos los problemas, poco importaría que nuestro conocimiento físico del sonido fuera exacto o no. Pues es muy posible que de una hipótesis errónea pueda llegarse, por la deducción o la intuición, a resultados verdaderos; mientras que no puede afirmarse que de una observación mejor o más exacta tengan que deducirse necesariamente conclusiones más justas. Así, los alquimistas, por ejemplo, a pesar de los instrumentos imperfectos de que disponían, han conocido la posibilidad de transmutar entre sí los elementos, en tanto que la muy bien pertrechada química del siglo XIX sostenía la idea, hoy ya superada, de la indestructibilidad e individualidad de los elementos. El que se haya superado tal concepción no lo debemos a observaciones más profundas, o a conocimientos más perfectos, o a mejores deducciones, sino a un descubrimiento casual. El progreso, pues, no es algo que haya de producirse necesariamente; no es algo que pueda predecirse en razón de un trabajo sistemático; sino algo que sobreviene durante todo gran esfuerzo inesperadamente, inmotivadamente y quizá incluso sin quererlo. La explicación correcta debe ser la meta de toda investigación, aunque casi siempre lo que se obtiene es una explicación inexacta; pero no por esto debe considerarse fracasado el empeño, pues debemos contentarnos con el placer de la búsqueda, esa alegría que es quizá lo único positivo de la investigación.

En este aspecto, importa poco, para la explicación de los problemas de la armonía, que la función de los armónicos superiores haya sido rechazada o puesta en duda por la ciencia. Lo que importa, como hemos dicho, es dar sentido a los problemas, exponerlos con claridad, aunque sea falsa esta teoría de los armónicos superiores; podría alcanzarse este resultado positivo aun en el supuesto (no necesario) de que, pasado algún tiempo, se demostrase que tanto la teoría de los armónicos como la interpretación que de ella se ha dado fueran erróneas. Puedo, pues, intentar tranquilamente esta explicación, ya que, por lo que sé, no se ha logrado hasta ahora refutar con certeza tal teoría; y como, además, no existe ningún hombre que pueda experimentarlo todo por sí mismo, estoy incluso obligado a comportarme –hasta que sea rebatida toda la ciencia actual– como si debiera creer en tal ciencia. Así, pues, procederé en mis observaciones de acuerdo con la quizá insegura teoría de los armónicos superiores porque lo que de ella puede deducirse me parece que se corresponde con el desarrollo de los medios de la armonía.

Lo repetiré: la materia de la música es el sonido. Deberá por tanto ser considerado, en todas sus peculiaridades y efectos, capaz de engendrar arte. Todas las sensaciones que provoca, es decir, los efectos que producen sus peculiaridades, tienen en tal sentido un influjo sobre la forma –de la que el sonido es elemento constitutivo–, es decir, sobre la obra musical. En la sucesión de los armónicos superiores, que es una de sus propiedades más notables (1), aparece, después

(1) El alumno puede en parte experimentar este fenómeno de los armónicos superiores presionando sobre el teclado del piano las teclas correspondientes a do_5, mi_5 y sol_5 sin producir sonido y

de algunos sonidos más fácilmente perceptibles, un número de armónicos más débiles. Sin duda los primeros son más familiares al oído, mientras que los últimos, apenas audibles, resultan más inusitados. Dicho de otra manera; los más próximos parece que contribuyen más o de manera más perceptible al fenómeno total del sonido, es decir, al sonido como susceptible de producir arte, mientras los más alejados parece que contribuyen menos o de manera menos perceptible. Pero que todos contribuyen más o menos, que en la emanación acústica del sonido nada se pierde, eso es seguro. Y también es seguro que el mundo sensorial está en relación con ese complejo total de los armónicos. Si los más lejanos no pueden ser analizados por el oído, son en cambio percibidos como timbre. Lo que quiere decir que el oído musical ha de renunciar aquí a un análisis preciso, pero que la impresión se percibe perfectamente. Se captan con el inconsciente, y cuando afloran a la conciencia se analizan y se establece su relación con el complejo sonoro total. Esta relación, digámoslo otra vez, es la siguiente: los armónicos más cercanos contribuyen *más,* los más lejanos *menos.* La diferencia entre ellos es de grado, no esencial. No son –ya lo expresa la cifra de sus frecuencias– opuestos, como tampoco lo son el número dos y el número diez; y las expresiones "consonancia" y "disonancia", que hacen referencia a una antítesis, son erróneas. Depende sólo de la creciente capacidad del oído analizador para familiarizarse con los armónicos más lejanos, ampliando así el concepto de "sonido susceptible de hacerse arte", el que todos estos fenómenos naturales tengan un puesto en el conjunto.

Lo que hoy es lejano mañana será quizá cercano; basta con ser capaz de acercarse. En el camino que la música ha recorrido, ha ido introduciendo en el ámbito de sus medios expresivos cada vez un número mayor de posibilidades y de relaciones ya contenidas en la constitución del sonido.

Si continúo usando las expresiones "consonancia" y "disonancia" a pesar de ser incorrectas es porque el desarrollo de la armonía mostrará pronto lo inadecuado de este reparto. La introducción de otra terminología en este estadio no tendría objeto alguno y apenas resultaría satisfactoria. Puesto que debo operar con estos conceptos, definiré la consonancia como las relaciones más cercanas y sencillas con el sonido fundamental, y la disonancia como las más alejadas y complejas. Las consonancias resultan de los primeros armónicos y son más perfectas cuanto más próximas están al sonido fundamental. Es decir, cuanto más cercanas están a ese sonido fundamental, más fácil es para el oído reconocer su afinidad con él, situarlas en el complejo sonoro y determinar su

luego atacando rápidamente y con fuerza (sin pedal) el *do*$_4$, eventualmente duplicándolo con el *do*$_3$. Oirá entonces los sonidos *do*$_5$, *mi*$_5$, *sol*$_5$, es decir, los armónicos, con un característico sonido flautado.

relación con el sonido fundamental como un "reposo", como una armonía que no requiere resolución. Lo mismo debería decirse de las disonancias. Si esto no ocurre así, si no se puede juzgar con el mismo método la capacidad de asimilar las disonancias usuales, y si la distancia del sonido principal no es un canon para establecer el grado de la disonancia, todo esto no demuestra nada en contra del punto de vista expuesto aquí. Pues es difícil medir con precisión estas diferencias, ya que son relativamente pequeñas. Se expresan en fracciones con grandes denominadores; y lo mismo que hay que reflexionar para decir si 8/234 es mayor o menor que 23/680, porque un cálculo a ojo puede resultar erróneo, también la valoración del oído es insegura. Por eso la tendencia a utilizar las consonancias más alejadas (que hoy llamamos disonancias) como medio artístico, tenía necesariamente que conducir a muchos errores, a muchos rodeos. El camino de la historia, tal y como se muestra en las disonancias más usadas y corrientes, no nos ayuda en este caso a valorar exactamente la situación real, como demuestran las escalas arbitrarias o incompletas de muchos pueblos, que, sin embargo, podrían seguramente invocar una relación con la naturaleza. Quizá incluso sus sonidos son más naturales (es decir: más exactos, más justos, mejores) que los nuestros; pues el sistema temperado, que es sólo un expediente para dominar las dificultades materiales, tiene poca semejanza con la naturaleza. Es quizá más ventajoso, pero no superior.

La consonancia más perfecta (después del unísono) aparece en la sucesión de los armónicos la primera, y por ello más frecuentemente con mayor fuerza sonora: la octava. Le sigue la quinta, y luego la tercera mayor. La tercera menor y la sexta mayor y menor, por una parte, no son relaciones del sonido fundamental, y por otra parte no se encuentran en la serie ascendente de los armónicos. Esto explica por qué se planteó en otro tiempo la cuestión de si eran o no consonancias. Por el contrario, la cuarta, designada como consonancia imperfecta, es una relación del sonido fundamental, pero en dirección opuesta; podría, por ello, contarse entre las consonancias imperfectas, como la tercera menor y la sexta mayor o menor, o bien entre las consonancias, sin más, como ocurre a veces. Pero la evolución de la música ha seguido otro camino y ha adjudicado a la cuarta una posición especial. Como disonancias sólo se consideran: la segunda mayor y menor, la séptima mayor y menor, la novena, etc., además de todos los intervalos disminuidos o aumentados (octava, cuarta, quinta, etc., aumentadas o disminuidas).

IV

EL MODO MAYOR Y LOS ACORDES DE LA ESCALA

El hallazgo de nuestra escala mayor, la secuencia *do, re, mi, fa, sol, la, si,* cuyas notas se basan en los modos griegos y eclesiásticos, puede explicarse como una imitación de la naturaleza; intuición y combinación han cooperado para que la cualidad más importante del sonido, sus armónicos superiores, que nosotros representamos –como toda simultaneidad sonora– sobre la vertical, sea trasladada a la horizontal, a lo no simultáneo, a lo sonoro sucesivo. El modelo natural, el sonido, tiene las siguientes propiedades:

1. Un sonido se compone de una serie de sonidos concomitantes, los armónicos superiores; forma, pues, de por sí, un acorde. Estos armónicos, para un sonido fundamental do_3, son:

$$do_4,\ sol_4,\ do_5,\ mi_5,\ sol_5,\ (si\flat_5),\ do_6,\ re_6,\ mi_6,\ fa_6,\ sol_6, \text{ etc.}$$

2. En esta serie, el *do* es el que suena con mayor fuerza, porque ocurre más veces y porque además es realmente el sonido fundamental, es decir: resuena él mismo.

3. Después del *do,* el que suena más fuerte es el *sol,* porque aparece antes y con mayor frecuencia que los otros armónicos.

Piénsese en este sol_4 como sonido real, no como armónico (como sucede en las formaciones horizontales de los armónicos superiores cuando, por ejemplo, se toca la quinta de una trompa en *do),* y entonces sus armónicos serán:

$$sol_5,\ re_6,\ sol_6,\ si_6,\ re_7, \text{ etc.}$$

de donde el presupuesto de este sol_4, junto con sus armónicos superiores, es do_3 (sonido fundamental de la trompa). Con lo cual tenemos la circunstancia de que entran en acción los armónicos superiores del armónico superior.

Sucede entonces:

4. Que un sonido real *(sol_4)* depende del do_3 situado una quinta baja de dicho sonido.

De esto concluimos que el sonido do_3 es a su vez dependiente del fa_2 que está una quinta por debajo.

Si tomamos ahora el do_3 como sonido central, podemos representar su situación por dos fuerzas, de las cuales una tiende hacia abajo, hacia fa_2, y otra hacia arriba, hacia sol_3:

$$\begin{array}{c} sol_3 \\ \uparrow \\ do_3 \\ \downarrow \\ fa_2 \end{array}$$

Así, *sol* depende de *do* en la misma dirección de *fa;* es algo semejante a la fuerza de un hombre aferrado a una viga y que contrarrestase así la fuerza de gravedad. El actúa al mismo tiempo y en la misma dirección con respecto a la viga que la fuerza de gravedad con respecto a él. Pero el resultado es que su fuerza *se opone* a la de la gravedad, y esto nos autoriza a representar ambas fuerzas como opuestas.

Quisiera insistir sobre esta peculiaridad y sacar de ella algunas conclusiones. De momento es importante notar que estos tres sonidos están en una relación muy estrecha, están emparentados. *Sol* es el primer armónico superior (exceptuado *do,* la octava) de *do,* y *do* es el primero de *fa.* Este armónico es, pues (exceptuando la octava) el más semejante al sonido fundamental, es decir, el que contribuye más a la caracterización del sonido como consonancia.

Habiendo realizado en sí mismos los armónicos de *sol,* lo mismo podemos hacer con los de *fa.* Ya que *fa* es a *do* como *do* es a *sol.* Y así se explica que la serie de sonidos que resulta vaya siempre compuesta por los constitutivos esenciales de un sonido fundamental y por los sonidos más afines a éste. Estos afines procuran al sonido fundamental un punto fijo, manteniéndole en equilibrio con sus fuerzas actuando en direcciones opuestas. Esta serie de sonidos se presenta como resultado de las peculiaridades de los tres factores, como proyección vertical, como suma:

Sonido fundamental	Armónicos									
fa_2	fa_3	do_4	fa_4		la_4					
do_3		do_4		sol_4		do_5		mi_5		
sol_3				sol_4			re_5		sol_5	si_5
	fa_3	do_4		sol_4	la_4		re_5	mi_5		si_5

La suma de los armónicos superiores (eliminando los que se repiten) proporciona los siete sonidos de nuestra escala. Aquí todavía no están ordenados en una sucesión. Pero hay que admitir también la actuación de los armónicos superiores más alejados. No es sólo una suposición: es una realidad. El oído hubiera podido determinar también la altura relativa de los sonidos resultantes comparándolos con cuerdas tensas que se alargan o se acortan según el sonido sea más grave o más agudo. Pero podría también fiarse guiado por los armónicos superiores más alejados. La adición de éstos da el siguiente resultado:

Sonido fundamental	Armónicos					
fa	*fa do fa*		*la do*	*(mi♭) fa*	*sol la*	*(si♭) do,* etc. *fa,* etc.
do	*do*	*sol*	*do*	*mi*	*sol*	*(si♭) do re mi fa sol,* etc.
sol		*sol*	*re*		*sol*	*si re (fa) sol la si do re*
			(mi♭)			*(si♭)*
			do re mi fa		*sol la*	*si do re mi fa sol la si do re*

que es nuestra escala de *do* mayor.

Aquí se presenta un interesante fenómeno marginal.

Los dos sonidos *mi* y *si* aparecen en la primera octava modificados en *mi♭* y *si♭* respectivamente. Esto explica por qué podría ser discutible si la tercera es una consonancia o no, y muestra también por qué en nuestro alfabeto musical ocurren el *si* y el *si♭*. Podría dudarse (en la primera octava) cuál de ellos es el sonido justo (1). La segunda octava (en la que los armónicos de *fa* y *do* suenen más débilmente) decide a favor del *mi* y del *si* naturales.

Si los pioneros de la música han encontrado esta sucesión por intuición o por combinación es algo que escapa a nuestro juicio, y, además, no tiene importancia. Entre tanto, los teóricos que establecen complicadas enseñanzas pueden discutir si tales pioneros poseían, además de instinto, poder de reflexión. No es imposible que en este caso la verdad haya sido hallada por la razón sola; es decir, que no haya sido sólo el oído, sino el cálculo también, el que ha hecho el hallazgo. ¡No somos nosotros los primeros que hemos pensado!

(1) Esto explica quizá también el porqué de los modos gregorianos: se sentía el efecto de una fundamental, pero no se sabía cuál era, y por eso se probaba con todas. Y las alteraciones son quizá componentes del modo elegido, pero que no formaban parte del modo natural originario.

El descubrimiento de nuestra escala fue una suerte para el desarrollo de la música. No sólo por los resultados obtenidos, sino porque habríamos podido encontrar otra escala distinta, otro tipo de sucesión de sonidos, como los árabes, los chinos, los japoneses o los zíngaros. El hecho de que la música de estos pueblos no se haya desarrollado en la medida que la nuestra no se debe sólo a la imperfección de sus escalas, sino que quizá dependa también de la imperfección de sus instrumentos o de cualquier otra circunstancia azarosa de la que no podemos ocuparnos aquí. En todo caso, el desarrollo de nuestra música no se debe agradecer sólo a esta escala. Y ante todo: tal escala no es el fin, la meta última de la música, sino tan sólo una etapa provisoria. La sucesión de los armónicos superiores, que ha llevado al oído a descubrirla, contiene aún muchos problemas que requieren detenidos análisis. Si por ahora podemos eludir tales problemas lo debemos casi exclusivamente a un compromiso entre los intervalos naturales y nuestra incapacidad de utilizarlos. Este compromiso, que se llama "sistema temperado", representa una tregua por un tiempo indeterminado. Pues esta reducción de las relaciones naturales a las manejables no podrá resistir indefinidamente la evolución musical; y cuando el oído lo exija, se enfrentará con el problema. Y entonces nuestra escala quedará asumida en una ordenación superior, como lo fueron los modos eclesiásticos en los modos mayor y menor. Y no podemos prever si habrá cuartos, octavos, tercios de tono o (como piensa Busoni) sextos de tono; o si iremos directamente a una escala de 53 sonidos como la establecida por el Dr. Robert Neumann (2). Quizá una nueva división de la octava no será ya temperada y no tendrá casi nada en común con nuestra escala. A veces surgen intentos para componer con cuartos o tercios de tono, pero esto, de momento, no tiene demasiado objeto, ya que hay pocos instrumentos que puedan ejecutar tal música. Probablemente, cuando el oído y la fantasía creadora estén maduros para ello, tanto la escala como los intrumentos evolucionarán a la par. Tan cierto es que tal movimiento existe hoy como que terminará por alcanzar su objetivo. Puede ser que sobrevengan muchos inútiles rodeos y errores que lleven a la exageración o al espejismo de haber encontrado por fin lo definitivo, lo inmutable. Quizá se implanten leyes y escalas musicales a las que se atribuya también la validez de un canon estético eterno. Pero para el que es capaz de ver más allá esto tampoco significaría el final, pues sabe que todo material es susceptible de arte si es lo suficientemente claro como para elaborarlo de acuerdo con su presunta esencia, pero no tan claro como para no dejar espacio a la fantasía en las zonas inexploradas a fin de unirse a través de la mística con todo el universo. Y precisamente esto nos da la esperanza de que el mundo, para nuestro intelecto, seguirá siendo largo tiempo un enigma, y por ello, a pesar de todos los Beckmesser, el arte no ha alcanzado aún su fin.

Si la escala es la imitación del sonido horizontalmente, en sucesión, los acordes son la imitación vertical, simultánea. La escala es un análisis del sonido, el acorde una síntesis. Se exige de un acorde que conste de tres sonidos diferentes. El acorde más sencillo, pues, es aquel que imita los efectos más simples y evidentes del sonido, es decir, la tríada mayor constituida por

---

(2) El Dr. Robert Neumann me comunica, entre otras cosas, lo siguiente:
"Teniendo en cuenta y utilizando como armonía un número cada vez mayor de las combinaciones posibles con los doce sonidos de la escala cromática temperada, se agotará gradualmente el repertorio de las posibilidades no usadas, y finalmente las necesidades de una nueva armonía (y de una nueva melódica) romperán las barreras del sistema. Se podrá entonces llegar a nuevos sistemas temperados cuyos grados cromáticos estén más próximos entre sí, y quizá se llegue por último a una absoluta libertad en el uso de todos los intervalos imaginables, es decir, de todas las frecuencias. La subdivisión de la octava en 53 partes iguales, por ejemplo, es un nuevo sistema temperado que un día podría llegar a tenerse en cuenta como posibilidad práctica: si se diera el caso de que la música evolucionase hasta el punto de necesitar un sistema de sonidos cuatro veces más rico que el actual, o (mejor aún) de necesitar que los intervalos fundamentales determinados por los primeros armónicos superiores tuvieran un sonido lo más puro posible, sin tener que renunciar a la comodidad de un sistema temperado. Los grados intermedios entre la subdivisión de la octava en 12 y en 53 partes serían subdivisiones por los múltiplos de 12, es decir, en 24, 36 y 48 partes iguales, ya que otro tipo de división no originaría quintas lo suficientemente puras. Lo más evidente es la división de cada semitono en dos partes iguales, de manera que la octava quedaría fraccionada en 24 partes. De aquí, por una división semejante, podría obtenerse un fraccionamiento en 48 partes. 1/48 y 1/53 de octava son cantidades casi iguales, y la división en 53 sonidos es superior a la división en 48, ya que produce consonancias más puras. El sistema de 48 sonidos, naturalmente, se basa en los mismos intervalos que nuestro sistema de 12, del que deriva. Nuestra quinta temperada es sin duda pura, pero la del sistema de 53 sonidos es casi 28 2/3 más pura; la tercera es casi nueve veces más pura que la actual, y por ello más pura que la quinta actual, que es sólo siete veces más pura que la tercera."

El músico de nivel medio se reirá de este razonamiento y no comprenderá su objeto. Sin embargo es evidente que los armónicos, que han llevado a la división por doce de la consonancia más sencilla (la octava), pueden producir ulteriores diferenciaciones del sonido más adelante. Una música como la de hoy, que no ha profundizado aún en absoluto sobre la esencia del sonido, parecerá a nuestros descendientes tan imperfecta como podría parecernos a nosotros una música que no diferenciara más del intervalo de octava; o bien, para emplear una comparación que debe meditarse para comprender cuán exacta es, una música que no tuviera en su sonoridad perspectiva ni profundidad, como ocurre con la pintura japonesa, que carece de profundidad por faltarle la perspectiva, y que por ello parece primitiva en comparación con la nuestra. Las cosas cambiarán, pero no tan de prisa como algunos piensan; y además, cambiarán por otras razones, no por causas exteriores, sino por motivos internos; no por imitación de modelos preexistentes ni por una conquista técnica. Pues no es una cuestión material, sino espiritual, y será el espíritu quien la lleve a término.

La moda de los últimos años –oponer a la cultura europea la de los pueblos más antiguos, orientales y exóticos– parece también querer introducirse en la música. Pero por grandes que

la fundamental, la tercera mayor y la quinta justa. Este acorde imita la armonía del sonido reforzando los armónicos más próximos y dejando fuera los más lejanos. Indudablemente, este acorde es semejante al sonido fundamental (con sus armónicos), pero no más semejante, por ejemplo, que las representaciones humanas de los asirios a sus modelos. No puede decirse hoy con certeza si se ha llegado al uso de esta tríada porque se encontró la posibilidad de añadir a la fundamental primero la quinta y luego la tercera mayor (es decir, por un camino armónico), o porque se condujeron las voces de manera que coincidieron exclusivamente sobre estos acordes. Es probable que estos acordes se consideraran como "armoniosos" antes de que la escritura polifónica se sirviese de ellos. Pero no podría tampoco excluirse la posibilidad de que las escalas y melodías hayan existido antes que los acordes; y el paso de la monodía a la polifonía puede haberse dado no añadiendo a un sonido o una sucesión de sonidos de la melodía un acorde como acompañamiento; sino de manera que una o dos melodías, de las cuales una podía ser eventualmente la principal, cantasen al mismo tiempo. Pero haya sido de una manera u otra en los comienzos de nuestra música, para la música de hoy ambos métodos, el armónico y el polifónico –al menos en los últimos cuatrocientos años–, se han desarrollado por igual, adquiriendo una importancia similar. Por eso no se deben construir acordes basados en el primero de estos principios y explicarlos como si fueran un producto de generación espontánea, como ocurre la mayor parte de las veces en los tratados de armonía; ni tampoco debe explicarse la polifonía como mero resultado de la conducción

sean las conquistas de esos pueblos, representan siempre o el perfeccionamiento de un estadio de desarrollo inferior o la degradación de un estadio superior al nuestro, y la verdadera relación de estas culturas con la europea, y viceversa, se puede comparar con la que existe entre el correo a caballo y el telégrafo óptico y entre éste y la telegrafía sin hilos: así como la forma más primitiva de la segunda modalidad citada sobrepasa en velocidad a la forma más perfecta posible de la primera, la forma más primitiva de la tercera es superior a la más elevada de la segunda. Claro que, si en el campo de la técnica (y a veces en el de los logros culturales y espirituales) puede casi siempre establecerse una jerarquización, no ocurre lo mismo en el terreno musical, dónde tendríamos que preguntarnos, como primera dificultad, cuál es el criterio que distingue la civilización superior. Supongamos que la *escala muy subdividida* sea un estadio superior de evolución; entonces, ese gran número de grados originará tal cantidad de posibilidades melódicas que con toda probabilidad no basta todo el tiempo que tal música lleva de ventaja a la nuestra para superar el número de combinaciones monódicas de la música occidental; y para tal música, cualquier forma de polifonía sería, en el mejor de los casos, un estadio inicial semejante a aquel en que se encontraba la música europea hace siglos. Entre tanto, nuestra música ha agotado casi por completo las relaciones entre los siete sonidos de la escala no sólo en una voz, sino en múltiples voces, desarrollando al mismo tiempo la lógica de la construcción motívica, y está ahora ya en condiciones de trabajar con los doce sonidos de la escala cromática. Admitamos que con combinaciones más primitivas sea posible la expresión de igual

de las voces que, dentro de ciertos límites impuestos sólo por el gusto de la época, no tiene en cuenta la coincidencia de los acordes, como ocurre en el contrapunto. Es más exacto decir que tanto el desarrollo de la armonía por el influjo melódico como el desarrollo de las posibilidades de conducción de las partes por el influjo de los principios armónicos ha resultado no sólo esencialmente modificador, sino en muchos casos absolutamente determinante. Por lo que toda orientación que tome en cuenta sólo uno de los dos principios llegará a unos resultados que no podrán ser encuadrados en el propio sistema. Por ello surgen siempre tantas excepciones. Por ello hay tantos casos en los que el profesor tiene que levantar una imprudente prohibición con una autorización dada a regañadientes. Y tantos casos en los que el profesor tiene que decir: "Esto es así y basta", sin poder fundamentar el porqué, obligando al alumno a tomar lo que le imponen sin poder preguntar más que el "nombre" de la cuestión y nunca su "naturaleza".

A primera vista parece que esto pudiera contradecir lo que dije en la Introducción sobre el cometido de la armonía, y lo que diré en el capítulo sobre los "sonidos extraños a la armonía". Pero la contradicción es sólo aparente. Pues cuando digo que esta o aquella sucesión de acordes *se explica* por causas melódicas de ninguna manera quiero que el alumno la realice melódicamente sólo porque el origen de la sucesión sea melódico; como ocurre con las notas de paso o las de adorno, que podrían considerarse desde hace mucho tiempo como partes constitutivas del acorde si el sistema de notas extrañas a la armonía no fuese tan cómodo.

manera que con combinaciones más evolucionadas. Pero esto vale igualmente para nosotros, y por lo tanto sólo un ensanchamiento del ámbito de nuestro pensamiento podrá traernos un ulterior desarrollo. No debe desatenderse el hecho de que una sucesión de sonidos es ya, hasta cierto punto, una idea musical; y de que, por lo tanto, el número de estas ideas aumentará al aumentar el número de sonidos de que se disponga. Pero doce sonidos, que mediante la segunda dimensión –la polifonía– han de elevarse al cuadrado, darán evidentemente el mismo número de combinaciones que 24 sonidos empleados monódicamente, en una sola dimensión. Y esto es un número suficiente como para que no haya de sentirse por ahora la necesidad de una escala que tenga mayor número de grados.

La cosa presenta un aspecto diferente si consideramos como estadio superior no el número de sonidos de la escala, sino la *polifonía* misma: el empleo de varias voces para expresar la idea musical y sus ramificaciones. Habrá de admitirse que este procedimiento de expresión es, al menos, más concentrado, ya que distribuye en el espacio simultáneamente una parte de lo que quiere expresar, en tanto que el procedimiento monódico requiere mayor tiempo.

Si consideramos que junto a las exigencias de nobleza (que son la distinción, la rareza y la verosimilitud) sólo la intensidad puede valer como criterio del verdadero arte, entonces es evidente que pueden rechazarse tranquilamente las teorías de los que han recomendado a la pintura y a la escultura imitar el arte exótico y primitivo (incluso la plástica negra y el dibujo infantil); y especialmente las teorías de los que, careciendo de ideas y de facultad de ideación, quieren

La observación y examen de los hechos armónicos impone necesariamente una visión panorámica. Esta división será tanto más perfecta cuanto más adecuadamente cumpla su cometido. Me parece que el método de enseñanza en uso desde hace tiempo responde adecuadamente a la mayor parte de las cuestiones que pueden plantearse –siempre que se tenga presente que no es un sistema y que sólo puede guiarnos hasta cierto punto–, y por lo tanto en él basaré mis observaciones. Parte este método de los acordes tríadas fundamentales, es decir, de las formaciones más simples, y, con coherencia sistemática, sigue luego con los acordes de cuatro y cinco sonidos construidos sobre los distintos grados, y, tras de haber mostrado con la cadencia una forma de utilización de los acordes de la escala, estudia los acordes extraños a la escala, explicando su uso en la modulación, etc. Lo que tengo en contra de este método se verá más adelante. Pero hasta cierto punto es utilizable y yo quiero seguirlo en lo posible.

El concepto armónico del modo en toda su extensión sólo puede ser comprendido en su relación con la idea de tonalidad; por ello ésta debe ser explicada antes que nada. La tonalidad es una posibilidad formal –brotada de la esencia misma de la materia sonora– de alcanzar una cierta totalización gracias a un cierto sentido unitario. Para alcanzar este objetivo es preciso –usando en el curso de cada pieza musical solamente determinados sonidos y determinadas sucesiones de sonidos, y ambas cosas en una cierta ordenación– que la dependencia de la fundamental de dicha tonalidad (la tónica) pueda ser advertida sin dificultad. Me ocuparé más adelante de varios aspectos de la tonalidad, y por eso voy a limitarme aquí simplemente a exponer dos conceptos previos: 1.º) que no sostengo lo que al parecer han sostenido hasta ahora todos los teóricos que me han precedido, es decir, que la tonalidad sea una ley eterna, una ley natural de la música; aun cuando esta ley corresponda a las condiciones más sencillas del modelo natural, del sonido, y del acorde fundamental; 2.º) que no obstante es ineludible para el alumno conocer y manejar concienzudamente todo lo que se refiere a la tonalidad y a su fundamentación.

Si en una pieza musical aparecen todos los acordes en sucesiones que

---

privar al lenguaje de su propia noción reduciéndolo a un arte basado en los cuartos de tono: se trata de gente moderna (ya que no saben bien a dónde se dirigen), pero sin porvenir. Pues encontrar el momento justo es más importante para los hombres del futuro que para los modernos. Quien augura que va a llover y no acierta cuándo, es un mal profeta; un médico que hace enterrar a uno que todavía no está muerto, o una mujer que da a luz un niño que no está aún en condiciones de vivir, adelantan el tiempo de una manera poco ejemplar. No es sólo el sonido, sino el tiempo lo que hace la música, y es síntoma típico de los aficionados –en todos los terrenos y direcciones– que les falle la sensibilidad al menos por uno de los dos factores: sonido o medida del tiempo.

pueden hacerse depender de una fundamental común, puede hablarse de un despliegue de la idea de sonoridad (que suele pensarse como vertical) en sentido horizontal. Todo lo que sigue deriva de esta concepción básica, procede de ella incluso cuando se opone, la completa, la desarrolla hasta convertirla, bajo todos los aspectos, en centro, en germen de toda la pieza. Aun el que no crea que tal método expositivo sea condición imprescindible de cualquier exposición, habrá de reconocer su valor. Por ejemplo, no puede comenzarse toda biografía con el nacimiento o con los antecesores del héroe y terminarse con su muerte. Tal uniformidad cerrada no es imprescindible e incluso debe eliminarse cuando se trate de una exposición de distinto carácter, como puede ser, por ejemplo, mostrar determinada fase característica de la vida. Que la dependencia del conjunto del acontecer musical respecto de una premisa básica (es decir, del acorde de tónica) deba ser prescrita como condición ineludible en vista de que –como queda dicho– asegura la eficacia gracias a su unidad formal y está de acuerdo con las condiciones más simples del material sonoro, esto es cosa que podría dudarse al plantear el problema de si corresponde tal tratamiento *sólo a las condiciones más simples del material sonoro;* o más precisamente: si puede corresponder *también* a las condiciones más complejas. Para formarse un juicio sobre esta cuestión no es necesario ni suficiente pensar en los desarrollos de las sonatas o sinfonías, ni siquiera en las relaciones armónicas de la ópera de textura trabada. Tampoco es preciso tomar en consideración la música actual. Basta observar un fragmento de Wagner, Bruckner o Hugo Wolf, para experimentar la duda de si la multitud de pasajes de máxima variedad que allí aparecen no responderán al mantenimiento rígido y apriorístico de un mismo sonido fundamental al principio y al fin de la pieza más que a una necesidad orgánica; de si el uso de esta concepción artística tradicional no obedecerá simplemente a una inercia tradicional; de si la tonalidad no será más el reconocimiento exterior de unos derechos adquiridos que el brotar de una necesidad constructiva.

Pero con los derechos adquiridos ocurre que terminan gastándose. ¿No ha ocurrido eso con los modos eclesiásticos frente a la tonalidad? Hoy nos es muy cómodo decir: "los modos gregorianos eran innaturales, pero los modos modernos se corresponden con la naturaleza". También en su tiempo se decía que los modos gregorianos coincidían con lo natural. Y por lo demás, ¿hasta qué punto son naturales nuestros modos mayor y menor, si son un sistema temperado? ¿Y qué ocurre con aquellas partes que no coinciden con lo natural? De ellas viene justamente la evolución. En los modos gregorianos había momentos que tendían hacia una resolución, cosa que hoy podemos constatar fácilmente. Nos lo demuestra, por ejemplo, el hecho de que los acordes finales eran casi siempre mayores a pesar de que en los modos dórico, eolio y frigio

el acorde propio de la escala fuese menor. ¿No parece deducirse de esto como si la fundamental se liberase, al final, de la innatural fuerza que se hacía sobre ella y, atendiendo a sus armónicos, volviese a su natural sonoridad? Quizá fue esta circunstancia lo que terminó por eliminar las diferencias entre los distintos modos gregorianos resumiéndolas en dos tipos únicos: el modo mayor y el menor, en los que se contenían las características fundamentales de los siete modos primitivos. En nuestros modos mayor y menor aparecen síntomas similares. Sobre todo la circunstancia de que en cualquier tonalidad (lo que llamamos "tonalidad ampliada"), con el pretexto de una desviación pasajera, podemos introducir casi todo lo que es propio de otras tonalidades muy alejadas. O el hecho de que la tonalidad puede ser expresada de manera contundente con acordes distintos de los que le son propios sin que por ello quede suspendida. Pero ¿existe entonces realmente? ¿"Realmente", es decir, como "realización" del sonido fundamental? ¿O queda propiamente con ello, en el fondo, suprimida la tonalidad?

De todos modos es necesario, como he dicho antes, que el alumno aprenda a manejar los conceptos artísticos que han posibilitado la determinación de la tonalidad. La evolución de la música no ha alcanzado aún un estadio en el que se pueda hablar de la desaparición de la tonalidad; y, además, la necesidad de explicar las condiciones de la tonalidad procede también de la exigencia de estudiar sus efectos en las obras antiguas. El presente nos hace barruntar un futuro libre de las constricciones propias de la tonalidad, pero en el pasado –y aún hoy– ha sido uno de los medios más importantes del arte musical. Uno de los medios que mejor contribuye a asegurar a la obra un orden que responda a las necesidades del material, un orden que ilumina el sereno placer de las bellezas contenidas en tales obras. Una de las principales tareas de la enseñanza es despertar en el alumno la comprensión para el pasado y al mismo tiempo abrirle perspectivas para el futuro. Así la enseñanza puede tener un valor histórico, estableciendo los nexos entre lo que fue, lo que es y lo que presumiblemente será. El historiador puede ser realmente productivo cuando no se limita a ofrecer datos cronológicos, sino que ofrece una concepción histórica; cuando no se limita a enumerar, sino cuando se esfuerza en leer en el pasado el futuro.

En nuestro caso esto significa que el alumno aprenderá las leyes y usos de la tonalidad como si hoy estuvieran en plena vigencia, pero aprenderá también los movimientos que conducen a su supresión. Debe saber que las condiciones para la disolución del sistema tonal están contenidas en los supuestos mismos sobre los que se funda. Debe saber que en todo lo que vive está contenido su propio cambio, desarrollo y disolución. La vida y la muerte están ya en el mismo germen. Lo que hay entre ellas es el tiempo. Así, pues, nada

esencial, sino sólo una medida que se llena necesariamente. Con este ejemplo aprenderá el alumno a conocer lo único que es eterno: el cambio; y lo que es temporal: la permanencia. Se dará cuenta así de que mucho de lo que se ha tenido por estética, es decir, por fundamento necesario de lo bello, no está siempre fundado en la esencia de las cosas. Que es la imperfección de nuestros sentidos lo que nos obliga a unos compromisos gracias a los cuales alcanzamos un orden. Porque el orden no viene exigido por el objeto, sino por el sujeto. Que así, esas numerosas leyes que se dan como leyes naturales surgen del deseo de tratar el material de manera más correcta desde el punto de vista artesanal. Y que la adaptación de aquello que el artista quiere realmente exponer, la reducción a esa frontera que es la forma artística, sólo es obligatoria a causa de nuestra incapacidad para comprender lo indistinto y lo desordenado. La ordenación que nosotros llamamos "forma artística" no es una finalidad en sí, sino un medio auxiliar. Como tal debemos aceptarla, pero rechazándola si se nos quiere presentar como un valor superior, como una estética. Esto no quiere decir que deban faltar en una obra de arte el orden, la claridad y la inteligibilidad, sino simplemente que por "orden" no debemos entender sólo aquellas cualidades que nosotros percibimos como tales. Pues la naturaleza es también hermosa cuando no la comprendemos y cuando nos aparece como caótica. Una vez curados de la locura de pensar que el artista crea por razones de belleza; una vez que se ha reconocido que sólo *la necesidad* le obliga a *producir* lo que quizá designaremos luego como belleza entonces es cuando se comprende que la inteligibilidad y la claridad no son condiciones que el artista necesita para instalarlas en la obra de arte, sino condiciones que el espectador espera ver satisfechas. En las obras que el espectador conoce hace tiempo, como las obras maestras del pasado, incluso el espectador inexperto encuentra tales condiciones; porque ha tenido tiempo de adaptarse. Pero en las obras nuevas o desconocidas para él hay que dejarle tiempo. Pero como la distancia entre la norma del momento y la intuición precursora y clarividente del genio, aunque es muy grande relativamente, es decir, con relación a sus contemporáneos, es pequeña con respecto a lo absoluto, es decir, con relación al desarrollo del espíritu humano, termina por establecer un nexo que nos acerca lo que en otro momento nos resultó incomprensible. Cuando se comprende, se buscan las razones, se encuentra el orden, se percibe la claridad. Que está allí no por ser una ley ni una necesidad, sino por casualidad. Y lo que tenemos por leyes son quizá sólo leyes que nos permiten comprender, pero no leyes que fundamenten la obra de arte. Y lo que creemos ver en la obra de arte puede ser semejante a lo que contemplamos en un espejo: que creemos vernos en él a pesar de que no estamos dentro. La obra de arte puede reflejar lo que se proyecta sobre ella. Las condiciones que en

ella instaura nuestro entendimiento pueden ser un reflejo de nuestra propia naturaleza. Este reflejo no muestra el plan de orientación de la obra de arte, sino el plan de nuestro método de orientación. Pero entonces también la obra de arte está con respecto a su creador en la misma relación, reflejando en ella lo que él mismo ha visto, y por lo tanto las leyes que cree percibir no son propias de la obra de arte, sino sólo de su imaginación. Y su opinión sobre sus propias intenciones formales podría ser tenida poco en cuenta. Pues podrá ser exacta subjetivamente, pero no objetivamente. Basta sólo lanzar una mirada sobre el espejo desde otro ángulo para poder creer que vemos la imagen de la obra, ya que ahora será distinta de la precedente: pero es siempre la del espectador. Se podría suponer que el espectador no ha de ver algo completamente diverso de la obra de arte misma, ya que entre objeto y sujeto hay una interacción; pero la posibilidad de error sigue siendo muy grande, porque no podemos acallar la duda de si el presunto orden que se contempla no será el del propio sujeto. Aun cuando no se pueda conocer exactamente la circunstancia del contemplador.

Ciertamente no puede afirmarse que baste cumplir tales leyes –que, como acabamos de ver, pueden quizá originarse sólo en la circunstancia del espectador– para asegurar el nacimiento de una obra de arte. Además, porque estas leyes, aunque fueran verdaderas, no son las únicas a las que obedece la obra de arte. Pero aun cuando su seguimiento no ayudase al alumno a conseguir claridad, inteligibilidad y belleza, al menos pueden posibilitarle impedir la oscuridad, la ininteligibilidad y la fealdad. El logro positivo de una obra de arte depende también de otras condiciones que no se expresan por leyes y que no se pueden alcanzar por el camino de la ley. Incluso lo negativo mismo puede ser provechoso, pues el evitar estos obstáculos, que presumiblemente entorpecen el nacimiento de la obra artística, sirve al alumno para darle una base. No una base que estimule su creación, sino que la regule, ¡si es que puede regularse! Y si se tiene en cuenta todo esto, la enseñanza puede alcanzar aún otra meta: guiar al alumno a través de todos estos errores que trae consigo el camino del conocimiento, tropezando con ellos, es cierto, pero quizá también con la verdad. Pero en todo caso aprenderá a conocer el procedimiento de la búsqueda, los métodos mentales, las clases de errores, el modo con que pequeñas verdades de validez limitada se convierten en falsedad absoluta al ser insertadas en un sistema. En una palabra: aprenderá a conocer todo lo que constituye nuestra manera de pensar. Por ello no está fuera de lugar enseñarle a amar sus propios errores siempre que originen un trabajo mental, un movimiento, una agitación de la materia espiritual. Y así aprenderá también a amar las obras del pasado, incluso aunque no pueda utilizarlas de manera inmediata en su propia vida y deba transponerlas para obtener de

ellas un uso provechoso a distancia. Aprenderá a amarlas porque –verdaderas o erróneas– hallará que han brotado de la necesidad. Y verá la belleza en su eterno rodeo hacia la verdad, y comprenderá que el cumplimiento es la meta del deseo, pero quizá el final de la belleza; y comprenderá que la armonía –proporción– no es la inmovilidad de unos factores inertes, sino el equilibrio de fuerzas en una tensión máxima. Y esta enseñanza debe conducir a la vida, donde se dan estas fuerzas y estas batallas. Representarse la vida en el arte con su movilidad, con sus posibilidades de cambio y con sus necesidades; reconocer en la evolución y en la mutación la única ley eterna –todo esto será más fructífero que suponer un término a la evolución porque así el sistema se redondea.

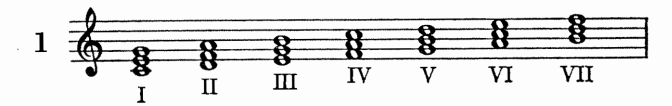
Pasaré, pues, a exponer las relaciones armónicas siguiendo las huellas de los antiguos y señalando sus errores con atención, con la consciencia de que con la discusión de tales conceptos –aun cuando hoy su empleo haya pasado a un segundo término– el alumno obtendrá una utilidad en el sentido antes apuntado. En las páginas que siguen, por ejemplo, me propongo la consecución de la tonalidad con todos los medios imaginables, y espero poder indicar algunos que quizá hasta ahora no han sido mencionados.

LAS TRÍADAS SOBRE LOS GRADOS DE LA ESCALA

Comenzamos por levantar, sobre cada grado de la escala, un acorde tríada del mismo tipo que la tríada fundamental. Es decir –para citar ya aquí un principio del que se encontrará abundante y variado uso en adelante–, que imitamos o transferimos a otros casos lo que hemos visto en el modelo. Estas tríadas no pueden ser, como el modelo, tríadas fundamentales, pero sí, por exigencias de la tonalidad, imitaciones libres del esquema: fundamental, tercera y quinta, o de las distancias 1-3-5. Como la tercera y quinta de cada acorde no colocaremos los intervalos *propios del sonido de base* (si puede hablarse así), sino las notas propias de la escala, para asegurar desde los primeros ejercicios la efectividad de la tonalidad. Así, sobre el segundo grado *(re)* de la escala de *do* mayor no colocaremos *fa*♯ y *la*, sino *fa* y *la*. Con otras palabras: en los siete acordes tríadas que construimos sobre los siete grados de la escala mayor no usaremos más sonidos que esos mismos: los *propios de la escala*.

En *do* mayor, pues, las tríadas construidas sobre los sonidos propios de la escala son los siguientes:

1





Cada una de las notas de la escala, cuando es fundamental, es decir, cuando es el sonido más grave de un acorde, se llama "grado". Así, pues, *do* en el acorde *do-mi-sol* es el primer grado; *re* en el acorde *re-fa-la,* segundo grado; *mi* en el acorde *mi-sol-si* tercer grado, etc. La constitución de los acordes tríadas es diversa. Encontramos algunos en los que, contando de abajo arriba hay una tercera mayor y una tercera menor formando una quinta justa; otros en los que la quinta justa está constituida a la inversa: primero la tercera menor y luego la mayor; y uno cuya quinta disminuida está formada por dos intervalos iguales: dos terceras menores. Los acordes del primer tipo o *acordes mayores* se encuentran sobre los grados I, IV y V; los del segundo tipo, *acordes menores,* sobre los grados II, III y VI; del tercer tipo, *acorde disminuido,* sólo es el que se forma sobre el VII grado. Quiero hacer notar una importante distinción. El acorde sobre el primer grado es verdaderamente un acorde perfecto mayor, pues es el que da nombre a la escala mayor correspondiente. Los otros dos, los construidos sobre los grados IV y V, se llaman habitualmente también acordes perfectos mayores, y en este sentido se habla de acorde perfecto de *fa* mayor o de *sol* mayor. Pero propiamente esto es falso y origina confusiones. En *do* mayor sólo hay una tríada que puede llevar el nombre de acorde perfecto mayor: la construida sobre el primer grado. Las otras dos (IV y V grados) no deben llamarse jamás acorde perfecto de *fa* mayor y acorde perfecto de *sol* mayor, porque podrían inducir al error de pensar que se tratase de una tonalidad de *fa* mayor o de *sol* mayor. De la misma manera es falso llamar a las tríadas construidas sobre los grados II, III y VI acordes perfectos de *re* menor, *mi* menor y *la* menor. Lo más adecuado será servirse de las expresiones I, II, III grado, etc.; o bien decir: acorde tríada sobre *sol,* o sobre *la,* con tercera mayor, o menor. Ya se ha indicado cuáles de estos grados llevan tercera mayor o menor, cuáles son mayores o menores. Se usan también los nombres de "tónica" para el primer grado, "dominante" para el quinto, "subdominante" para el cuarto, "mediante" para el tercero, "superdominante" para el sexto, y "sensible" para el séptimo. También en determinadas circunstancias el segundo grado tiene un nombre, que se mencionará a su debido tiempo.

La expresión "dominante" para el V grado no es enteramente correcta. "Dominante" quiere decir "que domina"; se entiende así que el V grado "domina" sobre otro u otros grados. Naturalmente, esto es sólo una imagen, pero no me parece, ni siquiera como tal, adecuada. Porque el quinto sonido, la quinta, aparece en la serie de los armónicos evidentemente después de la fundamental, y es, por lo tanto, de menor importancia en el complejo sonoro que la fundamental, que aparece antes y más frecuentemente. Para la relación sonora es, pues, más característico que la quinta dependa de la fundamental

que lo contrario, el predominio de la quinta sobre la fundamental. Si algo "domina" será solamente la fundamental, y en todo caso esta fundamental podría estar a su vez dominada por el sonido que está una quinta inferior, ya que la fundamental aparece en segundo lugar en la serie de los armónicos superiores de esa quinta inferior. Para que la imagen fuese exacta no debería darse como predominante un sonido que en realidad es subordinado, y con el nombre de "dominante" habría que designar a la fundamental. Mantendré no obstante esta expresión para no crear confusión con una terminología nueva, y también porque, como se mostrará más adelante, si bien este acorde no domina la tonalidad entera, sí domina una parte de ella, su región superior: la *región de la dominante.* Pero debo advertir que mucho de lo que diré sobre el valor de los grados de la escala con respecto a su capacidad para formar sucesiones de acordes deriva de la convicción de que la tónica es la verdadera "dominante" y la dominante es la dominada.

La expresión "dominante" suele justificarse con la afirmación de que el I grado aparece introducido por el V. Así, el I grado sería una consecuencia del V. Pero esto no debe admitirse, pues nada puede ser causa de un fenómeno y al mismo tiempo efecto del mismo fenómeno. Y el I grado es causa del V, ya que éste es su armónico. Ciertamente, el I sigue al V grado. Pero aquí hay una confusión entre los dos significados de la palabra "seguir". "Seguir" significa obedecer, pero también alinearse, ir detrás. Y si la tónica "sigue" a la dominante es como un rey, al que preceden sus vasallos, maestros de ceremonia y aposentadores para preparar la entrada del rey, que les sigue, y efectuar los preparativos necesarios. Pero el vasallo "sigue" (obedece) al rey, y no lo contrario.

DISPOSICIÓN DE LOS ACORDES

El encadenamiento de los acordes, naturalmente, puede efectuarse de manera esquemática, considerando cada acorde como un bloque al que se hace seguir otro bloque, otro acorde, como ocurre a veces en la escritura pianística:



Así no padece el principio más importante del encadenamiento de los acordes: una buena sucesión armónica. Pero como muchas sucesiones de acordes, como antes he dicho, no tienen un origen puramente armónico sino

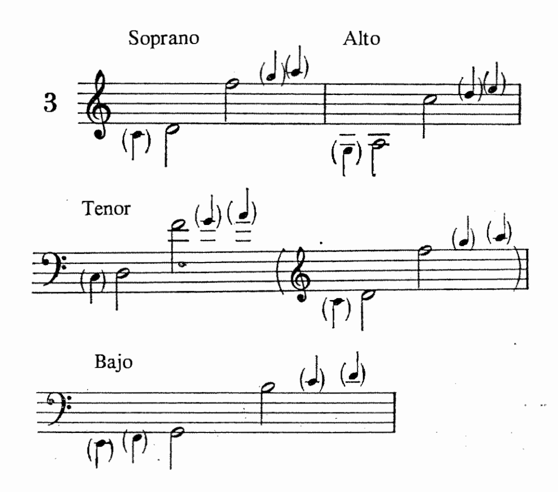
que derivan de la melódica, se presenta la necesidad de disponer encadenamientos que hagan visible el influjo melódico. Por esta razón los acordes aparecen como encuentros originados por el movimiento de las partes; si bien no debemos olvidar que el verdadero motor de este movimiento de las voces, el tema, no será tenido en cuenta aquí.

Para representar las sucesiones de acordes por medio del movimiento de las voces nos servimos –ya que la mayoría de las combinaciones armónicas exigen por término medio cuatro voces– de los cuatro tipos de voces humanas: soprano, contralto, tenor y bajo, con las que se obtiene la llamada escritura a cuatro partes.

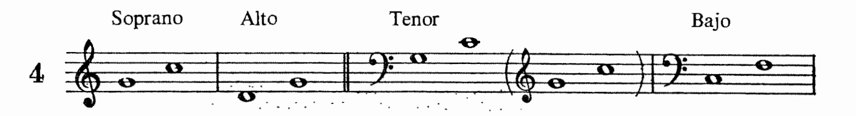
Esta combinación de voces humanas es, como veremos más adelante, tan útil como natural. No sólo contiene todas las diferenciaciones sonoras suficientes para distinguir claramente una voz de otra, sino que posee la unidad sonora precisa para que el conjunto pueda fácilmente percibirse como un todo homogéneo, como un acorde. Incluso la limitación de cada voz y su relativa imperfección proporciona ventajas (3). La necesidad de servirse de ellas en el ámbito restringido de sus posibilidades exige un tratamiento característico y una elaboración material adecuada. El alumno aprende así, de un caso tan simple, un principio artesanal importante: servirse de manera característica de las ventajas y deficiencias del material disponible. Por lo que se refiere a nuestro caso, los caracteres de la voz humana (por lo demás muy semejantes a los de casi todos los instrumentos) son los siguientes: hay un registro en el que toda voz normal y sana canta fácilmente y sin esfuerzo: el registro medio. Y dos registros que exigen más esfuerzo y originan más cansancio: el agudo o el grave. El registro medio suena menos expresivo y penetrante que el agudo o el grave. Pero como en la realización de los encadenamientos armónicos hay que atender más a lo puramente armónico que a conseguir tales efectos, debe tenerse como regla fundamental en el empleo de las voces lo siguiente (que hasta cierto punto coincide con la práctica): en general cada voz debe cantar en su registro medio; sólo cuando otras circunstancias lo exijan (dificultades en la conducción de las partes, evitación de monotonía, etc.) se utilizarán los

(3) Trato este asunto con tanta minuciosidad menos por temor de que si no se le explica al alumno lo acepte sin reflexión y lo emplee mecánicamente, que por establecer firmemente el hecho de que estos principios no son estéticos, sino que derivan de necesidades prácticas. Mucho de lo que contiene lo que se suele llamar estética, es sólo una adecuada elaboración del material, y lo que se llama "medida de proporción" a menudo no es otra cosa que una ordenación de relaciones que respeta cuidadosamente las peculiaridades de dicho material: son circunstancias en las que me parece importante hacer hincapié. Pues las condiciones de utilización pueden cambiar si el material se nos aparece de manera distinta y si el objetivo se vuelve diferente. Pero la estética dice haber encontrado leyes eternas.

registros más agudos o más graves. La extensión de cada voz –teniendo en cuenta el tratamiento esquemático que haremos de ellas– es aproximadamente la comprendida entre las blancas:



Las negras entre paréntesis indican las notas extremas en el agudo y en el grave que pueden utilizarse en caso de necesidad mayor (y también diferente) de la aquí indicada, que busca sólo mostrar un término medio suficientemente correcto. El registro medio, que es el que debe ser usado preferentemente, se encuentra a distancia de una cuarta o una quinta de los sonidos extremos agudo y grave, así que tenemos:



Naturalmente, el alumno no puede arreglárselas exclusivamente con este registro medio, y tendrá que hacer uso de los registros más agudos y más graves. Primero recurrirá a los más próximos al registro medio, y luego a los sonidos extremos: esto sólo cuando no haya otro recurso. Pero en general no debe sobrepasarse el ámbito de una octava; quien quiera escribir cómodamente para las voces, evitará –también cuando trabaje en la creación personal– hacerlas cantar larga e ininterrumpidamente en los registros extremos. El alumno, pues, usará los dos registros extremos sólo breve tiempo, y los aban-

donará en cuanto sea posible. Pues si el tratamiento de las voces solistas o del coro en la práctica presenta a veces características muy diferentes se debe a razones composicionales o acústicas que aquí no deben tenerse en cuenta.

De las peculiaridades de las voces se deducen, apoyándose en la práctica, sus condiciones para su empleo coral. Ninguna voz debe sobresalir, y para ello se buscarán registros cuyo rendimiento sonoro sea aproximadamente equivalente.

Pues si una voz canta en un registro brillante mientras las otras se mueven en un registro deslucido, aquélla tomará de inmediato un papel preponderante. Si se tiene la intención de hacer resaltar una voz (por ejemplo, si una voz media lleva la melodía), entonces será conveniente hacerla cantar en un registro más expresivo. Pero si una voz se destaca sin que exista tal intención, el director del coro debe matizar y restablecer el equilibrio disminuyendo la voz más brillante o reforzando las más opacas. Aquí no nos ocuparemos de temas ni de melodías, y por tanto estos problemas apenas si pueden ser tomados en cuenta, excepto en un sentido: que el alumno, más adelante, obtendrá una ventaja si se le enseña a utilizar, dadas las condiciones de cada caso concreto, única y exclusivamente aquellos medios que son absolutamente imprescindibles.

Los acordes pueden escribirse en posición *cerrada* o *abierta.* La posición abierta suena en general más suavemente, mientras que la cerrada suele ser más cortante. Ante los ejercicios, el alumno no se verá obligado a una elección entre ambas posiciones para el establecimiento esquemático de las relaciones armónicas. Por ello, aquí nos limitamos a constatar la diferencia entre ambas posiciones, sin preguntarnos por la razón u objeto de su uso. La posición cerrada se caracteriza por el hecho de que las tres voces superiores entonan sonidos tan próximos entre sí que entre dos de ellos no puede introducirse ninguna nota más del acorde. La distancia entre el tenor y el bajo no se toma en cuenta, siempre que no sea excesivamente grande. Si entre las notas de dos voces superiores contiguas se puede insertar uno o más sonidos del acorde, entonces el acorde está en posición abierta.

posición cerrada — posición abierta

5

La experiencia enseña que se obtiene en general una sonoridad más equilibrada si entre dos de las voces superiores no hay distancias mayores de una octava, mientras la distancia entre el tenor y el bajo puede ser mayor. Naturalmente, si no se desea un efecto tan homogéneo –caso que nosotros no tomaremos en consideración–, las voces se pueden y se deben disponer de otra manera.

Del reparto de tres sonidos en un acorde de cuatro voces se desprende la necesidad de duplicar uno de los sonidos. En primer lugar se duplicará el sonido básico o fundamental; en segundo lugar la quinta; y como tercera y última posibilidad la tercera del acorde. Esto es una consecuencia de la naturaleza de los armónicos. Si se quiere imitar sintéticamente el complejo sonoro del sonido natural, es decir, si se quiere obtener un sonido que recuerde la sonoridad del material natural, habrá que actuar de manera semejante a la naturaleza. Obtendremos la máxima semejanza si la fundamental –que aparece con mayor frecuencia que otro sonido en la serie de los armónicos– está más fuertemente representada en el acorde. Por la misma razón la quinta será menos idónea para la duplicación que la octava, pero más que la tercera. Esta última se duplicará raramente ya que al caracterizar el género del acorde –mayor o menor– se destaca muy especialmente. Como aquí no tendremos en cuenta efectos sonoros o de otro tipo, elegiremos siempre para los acordes la duplicación más precisa y necesaria en cada caso. Y nos limitaremos, pues, ya que al principio la duplicación de la quinta y de la tercera es superflua, a la *duplicación de la octava:*

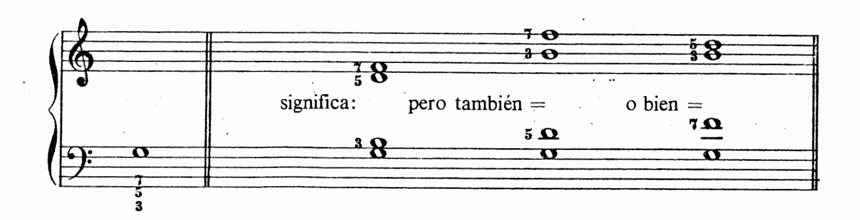
posición cerrada — posición abierta

6

En el ejemplo 6, la tríada del primer grado en *do* mayor es presentada en distintas formas y en posiciones cerradas y abiertas. Como primer ejercicio el alumno construirá de la misma manera, teniendo en cuenta la extensión de las voces que se le ha indicado, los acordes sobre los grados II, III, IV, V y VI (el VII grado queda por ahora excluido), y repetirá este ejercicio en algunas otras tonalidades. Tales ejercicios se escribirán en dos pentagramas, en clave de *sol* y de *fa.* Lo mejor será que el alumno escriba las voces de soprano y contralto en el pentagrama superior (clave de *sol),* y las de tenor y bajo en el inferior (clave de *fa* en cuarta). A veces, en ciertos casos, el tenor pasará al

pentagrama superior (4). El bajo entonces quedará solo en el pentagrama inferior. Los ejemplos se dan la mayoría de las veces en *do* mayor, pero el alumno debe ejercitarse siempre en manejar las demás tonalidades para que no le resulten extrañas.

Citaré también aquí el método llamado bajo cifrado, o cifrado de los acordes, una especie de abreviatura de la escritura musical que se usó antiguamente para dar al cembalista el esqueleto armónico de la obra de manera que él, improvisando, completase la armonía. A este objeto se colocaban debajo de la voz del bajo unas cifras que expresaban esquemáticamente la distancia a que estaban los sonidos del acorde respecto del sonido más grave (el bajo), sin tener en cuenta si el intervalo se refería a la misma octava o a una superior, de modo que ese cifrado podía interpretarse de varias maneras:



Así, pues, los números 3, 5, 7 significaban simplemente la ordenación esquemática de los componentes del acorde en el mínimo espacio; pero podían añadirse a los intervalos 3, 5, 7, una o más octavas. El 3 significaba una tercera superior en cualquier octava; el 5 una quinta superior en cualquier octava; el 7 lo mismo de una séptima, el 9 de una novena, el 6 de una sexta, etc. Si en la ejecución se ordenaban las notas como 3, 5, 7 ó 5, 3, 7 ó 7, 3, 5 o de cualquier otra manera, esto era cuestión del arbitrio del cembalista y se decidía según las necesidades de la conducción de las voces. Los acordes se formaban –si no había accidentes especiales (♯, ♭ ó ♮) junto a las cifras de los intervalos– con las notas de la tonalidad correspondiente indicada en la armadura. El acorde perfecto sobre la fundamental, cuya cifra debería haber sido $^5_3$ se dejaba sin indicación (5). Pero si estaban las cifras 8, 5 ó 3, sobre la nota del bajo, significaba que la voz más alta (en nuestro caso el soprano) debía tomar respectivamente la octava, la quinta o la tercera. Llamamos a esto posición de octava, de quinta o de tercera del acorde.

(4) La extensión de la voz del tenor está señalada en el ejemplo 3 en clave de *fa*. Las notas vecinas entre paréntesis (en clave de *sol*), indican la notación usada en el lied, la ópera, la música coral, etc., donde la clave de *sol* ha de ser leída una octava baja. La notación que usamos en nuestros ejercicios se aproxima a la de la escritura pianística, y el tenor –se escriba en clave de *sol* o de *fa*– se leerá siempre con las notas reales, como si no estuviera escrito para canto, sino para piano; o sea: *sin transposición de octava.*

ENCADENAMIENTO DE LOS ACORDES TRIADAS TONALES Y COMPLEMENTARIOS

La solución correcta de los ejercicios de *encadenamiento de los acordes* depende del cumplimiento de algunas condiciones. Estas condiciones no se darán aquí (como ya se ha indicado y repetido en muchas ocasiones) en forma de leyes o de reglas, sino sólo como indicaciones. Las leyes o las reglas deberían tener siempre una validez incondicional; y la suposición de que las excepciones confirman la regla vale sólo para las reglas cuya única confirmación la constituyen precisamente las excepciones. En cambio las indicaciones sirven simplemente como medio para alcanzar un determinado objetivo. Por ello no son eternas como las leyes, sino que cambian en cuanto cambia el objetivo. A pesar de que las indicaciones que siguen corresponden en parte a la práctica composicional, no proceden de un punto de vista estético, sino que tienen un objetivo limitado. Héle aquí: preservar al alumno de errores que sólo más tarde podrán ser explicados y descritos como tales errores. La primera de estas indicaciones postula, en el movimiento de las partes, *hacer sólo aquello que es estrictamente necesario para el encadenamiento de los acordes.* Esto significa: cada parte se moverá sólo cuando deba; los pasos o saltos serán lo más pequeños posible; y aun de estos pequeños pasos sólo los que posibiliten a las otras voces hacer a su vez otro paso mínimo. Las voces seguirán así (como oí decir una vez a Bruckner) "la ley del camino más corto". De esto se infiere que cuando dos acordes sucesivos que haya que encadenar tengan un sonido común, este sonido permanecerá en el segundo acorde en la misma voz en que estaba en el primero, es decir, "se mantendrá".

(5) El cifrado de los acordes, como ingeniosa taquigrafía que era, procuraba servirse del menor número posible de signos. Por eso se indicaba sólo lo que se apartaba de lo normal. Se consideraba (lo que era exacto históricamente) que era natural que toda nota del bajo fuese acompañada por la tercera y la quinta; así, pues, en este caso no se cifraba. Todos los demás casos distintos habían de cifrarse. Es verdad que podía pensarse también que la cifra 6 significase mantener el 3 y el 5 y además añadir la sexta. Pero para este caso había una notación especial: la disonancia ($^6_5$), y por tanto podían servirse de la cifra 6 en vez de $^6_3$ mientras este cifrado se utilizaba exclusivamente para una sola posición: el acorde de tercera y sexta; todas las demás posiciones del acorde que contuvieran una sexta se completaban añadiendo por lo menos una segunda cifra.

33

Y para más simplificar ahora nuestra tarea elegiremos para los primeros encadenamientos sólo acordes que tengan uno o más sonidos comunes (dos tríadas no pueden tener entre sí más de dos sonidos comunes) y mantendremos la nota o notas comunes como *enlace armónico.* La tabla siguiente presenta aquellos acordes que se prestan, con el presupuesto de esas notas comunes, a tales encadenamientos:

I	.	III	IV	V	VI	.
.	**II**	.	IV	V	VI	VII
I	.	**III**	.	V	VI	VII
I	II	.	**IV**	.	VI	VII
I	II	III	.	**V**	.	VII
I	II	III	IV	.	**VI**	.
.	II	III	IV	V	.	**VII**

Grado	Tiene sonidos comunes con			
I	III	IV	V	VI
II	IV	V	VI	(VII)
III	I	V	VI	(VII)
IV	I	II	VI	(VII)
V	I	II	III	(VII)
VI	I	II	III	IV
VII	II	III	IV	V

Los números romanos indican los grados.

Como puede verse, cada grado tiene un enlace armónico con todos los demás grados, excepto con el inmediato anterior y el inmediato posterior. Esto es obvio. El acorde sobre el segundo grado es *re-fa-la.* Las fundamentales de dos grados inmediatos (por ejemplo *do* y *re)* están a un tono de distancia; por lo tanto sus terceras *(mi* y *fa)* y sus quintas *(sol* y *la)* distarán también entre sí un tono. Así, pues, ninguna nota común. Por el contrario, tendrán una nota común aquellos acordes cuyas fundamentales disten entre sí una cuarta o una quinta; y tendrán dos notas comunes aquellos acordes cuyas fundamentales disten entre sí una tercera o una sexta.

do	*do*						
re		*re*					
mi	*mi*		*mi*				
fa		*fa*		*fa*			
sol	*sol*		*sol*		*sol*		
la		*la*		*la*		*la*	
si			*si*		*si*		*si*
do				*do*		*do*	
re					*re*		*re*
mi						*mi*	
fa							*fa*

Teniendo en cuenta la tabla, el grado I puede ser encadenado, manteniendo la condición del enlace armónico, con los grados III, IV, V y VI.

En estos primeros ejercicios la fundamental va siempre como el sonido más grave del acorde, es decir, en el bajo. El bajo es la voz más grave, el tenor es la inmediatamente más alta, luego viene el contralto y por último el soprano, la voz más aguda. El alumno debe evitar siempre el *cruce* de las voces, es decir, que una voz más grave (por ejemplo el tenor) sobrepase hacia el agudo a una más alta (por ejemplo el contralto o el soprano). El alumno escribirá primero debajo del pentagrama inferior el grado de los acordes que tiene que encadenar; luego pondrá la nota del bajo del primer acorde y completará las restantes voces del acorde. Estas pueden ir en posición cerrada o abierta de tercera, de quinta o de octava; *pero todo esto precederá a la realización del ejercicio. De esta manera, el alumno mismo se plantea el problema.* Esto es algo que mantendremos durante toda la enseñanza. El alumno evitará fácilmente errores en la *disposición* de los acordes si responde a las siguientes cuestiones:

1.ª cuestión: ¿Qué sonido va en el bajo? (El grado básico, la fundamental).

2.ª cuestión: ¿Qué sonido irá en el soprano? (Según se haya elegido la posición de octava, quinta o tercera –lo que se indicará con la cifra correspondiente junto al número romano que indica el grado–, la octava, la quinta o la tercera del bajo).

3.ª cuestión: ¿Qué falta? (El sonido o los sonidos que falten, según se haya elegido una posición cerrada o abierta).

Para realizar los encadenamientos, el alumno deberá preguntarse (6):

1. ¿Qué sonido es la fundamental? (Atención: ¡colocarlo en el bajo!)
2. ¿Qué sonido es el enlace armónico? (¡Mantenerlo!)
3. ¿Qué sonidos faltan?

Para evitar que puedan producirse errores de los que hablaremos más tarde, en el acorde inicial duplicaremos exclusivamente la octava en los primeros ejercicios. Como verá el alumno, en los acordes siguientes tampoco

(6) Mi experiencia pedagógica de largos años me impone recomendar al alumno con toda energía que no deje de tener presentes estas preguntas y respuestas al resolver los ejercicios. Tanto para la comprensión de los problemas como desde el punto de vista del oficio resulta así mucho mejor que guiándose simplemente por el oído o por la memoria visual. Se acostumbrará de esta manera a resolver rápidamente estas cuestiones y no las olvidará cuando haga los ejercicios en el piano (lo cual debe hacerse sin falta). La ventaja que obtendrá será que en todo momento estará trabajando con la reflexión, con una reflexión rápida y con plena consciencia, en vez de trabajar con las pocas nociones que haya aprendido de memoria.

aparecerá jamás la duplicación de la quinta o de la tercera. Emplearemos estas duplicaciones sólo cuando la conducción de las voces nos obligue a ello, ya que las razones de sonoridad no podremos tenerlas en cuenta.

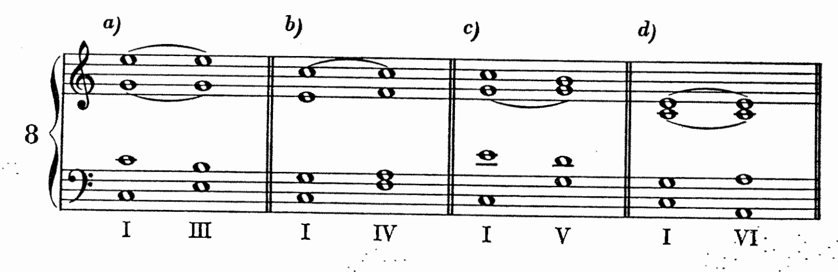
El encadenamiento de los grados I y III se realizará, pues, según las preguntas arriba establecidas, de la siguiente manera (ejemplo 8 *a*):

1. Nota del bajo (III grado): *mi.*
2. Enlace armónico: *mi* y *sol* (que se mantendrán por lo tanto en soprano y contralto).
3. El sonido que falta: *si* (el tenor irá de *do* a *si).*

Adviértase esto: el alumno establecerá los encadenamientos de acordes siempre como resultado del movimiento de las partes; no dirá, pues: "coloco el *si* en el tenor", sino: "el tenor va de *do* a *si*"; o: "pongo *mi* en el soprano y *sol* en el contralto", sino: "*mi* permanece en el soprano, y *sol* en el contralto".

El alumno debe distinguir entre *fundamental* (es decir, el sonido sobre el que está edificado el acorde, el grado; así *re* en el segundo grado, *mi* en el tercero, etc.) y *nota del bajo* (es decir, aquel sonido que está en la parte del bajo). En nuestros primeros ejercicios, hasta que no hagamos otras indicaciones, colocaremos siempre *la fundamental en el bajo.* Pero más adelante se colocarán en el bajo otros sonidos del acorde, cuando el alumno haya aprendido perfectamente a no confundir estos dos conceptos.

De momento daremos los ejemplos sin indicaciones de compás y en redondas.



El ejemplo 8 *a* muestra la sucesión I-III, en la que hay dos sonidos comunes *mi* y *sol* (enlace armónico); en 8 *b* y 8 *c* (I-IV y I-V) el enlace armónico está constituido por un solo sonido común; en 8 *d* (I-VI) tenemos de nuevo dos sonidos comunes. El mantenimiento del sonido común se indica con una ligadura.

Según estos modelos, el alumno debe ejercitarse en el encadenamiento de

los restantes grados con los acordes señalados en la tabla anterior; es decir: el II con el IV, luego con el V y con el VI *(el VII grado queda por ahora excluido, pues exige un tratamiento especial);* el III con el I, V y VI; el IV con el I, II y VI, etc., y así hasta el VI grado *(también aquí el VII queda excluido).*

ENCADENAMIENTO DE ACORDES TRIADAS TONALES Y COMPLEMENTARIOS EN FRASES BREVES

La próxima tarea del alumno será ahora, con los seis acordes de que dispone por el momento, formar pequeñas frases lo más variadas e interesantes posible dentro de lo que permitan los medios que hasta aquí tiene a mano. Deberá obtener –aun en forma embrionaria– un resultado al que tenderemos más tarde con mayor energía, cuando dispongamos de medios más amplios: expresar, hasta un cierto punto, la tonalidad. Para componer pequeñas frases que respondan a esta exigencia deberemos cumplir algunos requisitos (nótese bien: no se trata de leyes eternas, aunque una ley eterna es relativamente inofensiva, ya que unas pocas excepciones dan al traste en un abrir y cerrar de ojos con la ley y con la eternidad; sino de indicaciones que tendrán sólo validez en tanto parezcan útiles para el resultado propuesto, pero que serán suprimidas en cuanto se anuncien objetivos de más empeño). Estas frases han de ser, naturalmente, muy cortas, ya que sólo disponemos de seis acordes cuyo encadenamiento, además, está condicionado por la existencia de un nexo (la nota común o enlace armónico). Las repeticiones, si no están circundadas por un cambio de matiz armónico o no obedecen a algún objeto determinado, pueden resultar fácilmente monótonas, innecesariamente monótonas; y pueden además dar al acorde repetido –ya que la repetición es sobre todo un refuerzo– una preeminencia sobresaliente entre los demás acordes. Así pues, en general, la repetición será evitada, a no ser que se haga con la intención de dar a un acorde esa preeminencia. Provisionalmente, esta intención se limitará a un solo acorde, al del primer grado, que expresa la tonalidad. Al repetirlo en una frase breve, este acorde cobra una importante significación y expresa –aunque por ahora de manera no muy contundente– la tonalidad. El empleo adecuado de esta repetición será simplemente que tal acorde sea el primero y el último de la frase. Pues las sensaciones que se graban con más intensidad son la primera y la última; y también se consigue así algo de variedad si la repetición del acorde está lo más distanciada posible, intercalando en este lapso algo diverso, contrastante. Así, pues, la primera condición será: *la frase comenzará y terminará con la tríada del primer grado.* De esto se infiere que,



para lograr el enlace armónico (nota común), deberemos situar, antes del último acorde, un acorde que permita el encadenamiento con el I grado según la tabla antes expuesta; es decir, uno de los grados III, IV, V o VI. Para evitar errores inevitables en un ejercicio de gran extensión, nos limitaremos, para empezar, a sucesiones de cuatro a seis acordes. De éstos, el primero y último serán el I grado; entre los dos, por lo tanto, no podrá haber, como máximo, más de dos o cuatro acordes distintos, más bien menos que más, ya que hay que *evitar las repeticiones.*

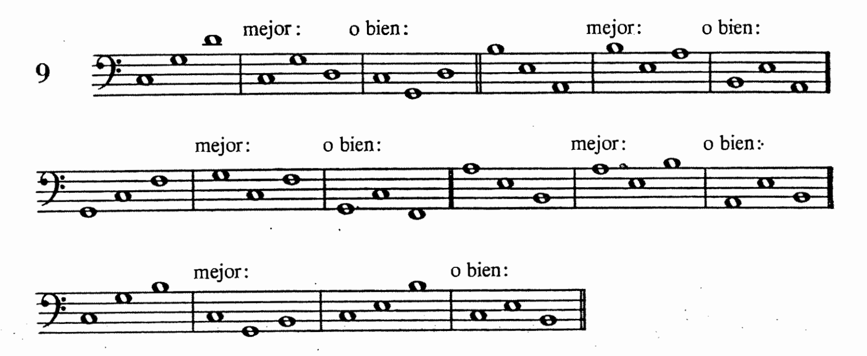
El alumno puede ahora, siguiendo la tabla, proponerse él mismo los ejercicios, comenzando con el I grado y haciendo seguir a éste uno de los grados que tienen con él notas comunes, por ejemplo el III. Ahora hay que buscar un grado que tenga enlace armónico (nota común) con el III: puede ser el I, el V o el VI. Pero el I ha sido ya utilizado, y la frase se cerraría con esta única repetición; por ello debe elegir entre el V y el VI. Para proceder sistemáticamente, emplearemos en el primer ejercicio el V, y así tendremos hasta aquí la sucesión I-III-V. Después del V, según muestra la tabla, podremos usar los grados I, II o III; pero I y III ya han aparecido; nos queda, pues, el II. Pero así el ejercicio se extendería al menos hasta seis acordes. Y como hemos decidido limitar la extensión de estos primeros ejercicios todo lo posible, en vez de II repetiremos el I grado como conclusión. El ejercicio queda, pues: I-III-V-I. La disposición de los encadenamientos de los acordes se realizaría ateniéndose a responder a las tres preguntas que en su lugar hemos formulado (véase más adelante el ej. 11 *a*).

Para proyectar otras breves frases, el alumno procederá sistemáticamente, por ser lo más conveniente; es decir, comenzará de nuevo con I-III y después seguirá de manera diversa a la del primer ejercicio. Por ejemplo: I-III-VI; y después de VI podrá continuar una vez terminando con I, y otra con IV-I. Una vez agotadas todas las posibilidades de combinación con el comienzo I-III, empezará con I-IV, luego con I-V, y por último con I-VI, cada vez continuándolo de manera distinta.

Hay que decir aquí aún algo sobre la conducción de las partes: debe ser melódica. Esto no quiere decir que deba ser expresiva o bella o variada, ricamente ornamentada o completamente articulada como si se tratase de un lied. Esto no puede exigirse porque de momento faltan todos los elementos necesarios. Trabajamos sin ritmo, es decir, sin tema; y la articulación y la ornamentación son casi impensables sin el ritmo. Lo que debe extenderse aquí por "melódico" puede quizá explicarse así: las voces no deben ser antimelódicas, es decir, deben evitar saltos y marchas que resulten desagradables. Es difícil encontrar una norma; pues lo que en otro tiempo fue antimelódico puede ser hoy considerado como melodioso. Por ejemplo, Bellermann encuentra necesario mencionar el hecho de que Haendel usó un intervalo de séptima menor en una melodía. Ciertamente, los compositores de los siglos XV o XVI no lo hubieran hecho, pero para el siglo XVII el XVI no constituye ya una norma. Lo mismo podría decirse de todas las demás prescripciones que quisieran darse en nuestro tiempo basándose en la melódica de Haendel. Apenas coincidirían ya con el tratamiento lineal de Haydn, Mozart y Beethoven, para no hablar del de Schumann, Brahms o Wagner. Pero debe pensarse que en la realización de ejercicios puramente armónicos, lo melódico –como ya se ha dicho– no puede ser tenido en cuenta más que en parte, ya que falta lo temático; con lo que falta también no sólo la necesidad, sino las condiciones para que una ornamentación rica pueda ser atractiva. Nuestra tarea es únicamente dar aquellos pasos necesarios para el enlace de los acordes: en general, el menor movimiento posible. Pues cuanto menor sea este movimiento, menos faltas se cometerán en la conducción de las voces. Pero en la conducción de las partes más expuestas, de las llamadas "voces extremas" (soprano y bajo), por llamar más la atención, la monotonía podría perjudicar la expresión del desarrollo armónico, y por ello, más adelante, se darán algunos medios para evitar tal monotonía. De momento consideraremos sólo la parte del bajo, por ser la única que da con frecuencia grandes saltos, en tanto que las demás voces se mueven casi exclusivamente de grado. Así, pues, señalaremos por ahora solamente los errores que pueden cometerse en el bajo. Desde luego se trata de sucesiones que hoy día nadie encontraría malas. Pero la vieja teoría armónica tenía razón, hasta un cierto punto, cuando recomendaba evitarlas. El modo como fundaban estas prohibiciones puede parecernos hoy caducado; pero así resolvían ejercicios musicales muy sencillos cuyo resultado es tan primitivo que a un oído habituado a la libertad armónica de Wagner le parecerían correctos sin necesidad de más crítica. Por ello no debemos fiarnos en este caso de nuestros oídos de hoy, sino de los del pasado, cuyo sentido de la belleza logró obtener del material toda la perfección armónica con el efecto de conjunto de medios tan simples. Si estas pequeñas frases –como todo lo que quiera desarrollar el sentimiento formal y artístico– han de tener un estilo, es decir, una cierta relación proporcional entre los resultados y los medios empleados, entonces nos será útil respetar las indicaciones de la vieja teoría. Indicaciones que podremos tranquilamente abandonar cuando nuestros medios sean más amplios y hayan aumentado nuestras posibilidades para extraer mejores resultados del material sonoro. Tomaremos estas indicaciones no como reglas, como algo que puede sólo ser levantado para una excepción, sino precisamente como "indicaciones". Y queda claro que nos serviremos de ellas únicamente en cuanto podamos alcanzar así unos resultados estilísticos justos, usando los medios adecuados a un objetivo sencillo.

La primera de estas indicaciones es: *deben evitarse dos saltos melódicos de cuarta o de quinta en la misma dirección, porque los sonidos extremos forman una disonancia.* O dicho de una manera más general: dos saltos interválicos en la misma dirección cuya suma dé una disonancia, resultan antimelódicos.

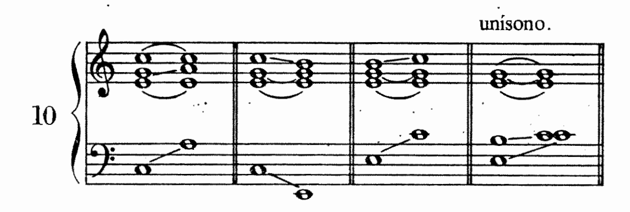
Así, por ejemplo:



Esto, desde el punto de vista de la antigua teoría armónica, era justo. Pues tales indicaciones se referían fundamentalmente a la música vocal, ejecutada a menudo sin acompañamiento, a capella. Los ejecutantes, aficionados o profesionales, cantaban la mayoría de las veces a primera vista, sin apenas ensayos. Y la lectura a primera vista era la premisa a la que todo había de ajustarse. Escribir bien para las voces significaba, sobre todo, evitar hasta el máximo las dificultades. Y como el cantante no tiene los sonidos "a mano" (o al menos puntos de referencia precisos) como el instrumentista, hay ciertos intervalos, aún hoy, que presentan dificultades de entonación. Es verdad que en los cantantes el ámbito de lo ejecutable se ha ido continuamente ampliando, pero este desarrollo es siempre más lento que en los instrumentos. Hay que recordar que el oído hace resistencia a las disonancias (armónicos más alejados) no sólo verticalmente, en el acorde, sino en sucesión, en línea melódica: no se asimilan inmediatamente, sino que se sienten como un obstáculo y se desea su desaparición o su resolución. Y quizá se admiten sobre todo precisamente a causa del descanso que produce su resolución. La disonancia, su necesidad de resolución y su resolución pueden ser un placer para el oyente, pero para el cantante este obstáculo puede convertirse en una verdadera dificultad.

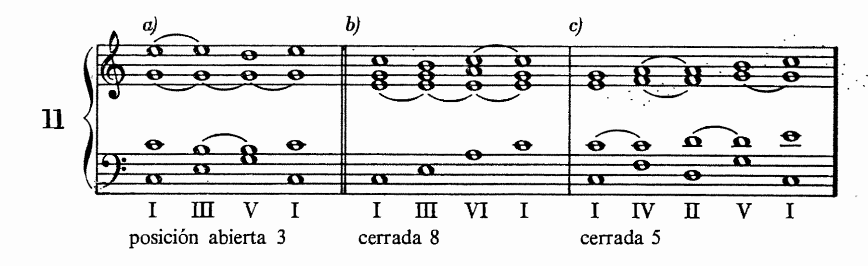
La segunda indicación melódica es: *ninguna voz debe hacer un salto mayor de una quinta* (el salto de octava, que se siente casi como la repetición

del mismo sonido, está desde luego permitido). Que no se deba usar el salto de séptima resulta evidente después de lo que se ha dicho de las disonancias. Menos claro resulta la prohibición del salto de sexta. Bellermann nos informa de que los antiguos consideraban este salto como blando. Será cierto, pero debe haber una causa. Esta causa creo encontrarla en dos circunstancias de las cuales, por cierto, más se deduce la dureza de este intervalo que su blandura, pero que en todo caso pueden explicar su prohibición. Que sea erróneo o correcto llamar blando o débil a un intervalo inhabitual, de poco uso, no tiene demasiada importancia. La primera circunstancia puede ser la dificultad que se origina en la conducción de las partes cuando se usa este salto de sexta: para hacer este salto hace falta espacio, y a menudo surgen paralelismos prohibidos (de los que se hablará más adelante).



La segunda causa de la prohibición del salto de sexta puede ser que la sexta resulta extraña al oído, ya que este intervalo ocurre en relación con la fundamental *(mi-do)* pero en dirección contraria: la fundamental queda sobre la tercera *(do, do, sol, do, mi, sol, do).* Por esto suena extraña y podría considerarse "dura". Estas dos circunstancias pueden haber influido para que el salto de sexta no se use o se use raramente, por lo que pudo parecer extraño, inhabitual al oído; que fuese designado como "blando" dependería únicamente de una interpretación inexacta del fenómeno.

En el ejemplo 11 se exponen algunas frases realizadas según nuestra tabla.





El alumno puede realizar también estos mismos ejercicios utilizando otras posiciones (cerrada en vez de abierta, abierta en vez de cerrada) o comenzando en posición de quinta o de octava en vez de tercera. Es imprescindible que todo nuevo ejercicio se practique también en otras tonalidades, no sólo transportando, sino escribiendo directamente ejercicios en otra tonalidad.

EL VII GRADO

El acorde tríada sobre el séptimo grado (acorde disminuido) exige un estudio especial. Su constitución es distinta de la de los acordes hasta aquí vistos, que al menos tenían todos una cosa en común: la quinta justa. La tríada del VII grado tiene una quinta disminuida, intervalo que no se encuentra entre los armónicos más próximos y que por lo tanto se percibe como disonancia. Cómo y por qué razones la disonancia exige un tratamiento especial es cosa que ya he explicado en el caso de la sucesión melódica (dos saltos de quinta o de cuarta en la misma dirección). Es evidente que la disonancia resulta más notoria cuando se presenta simultáneamente, en acorde. En sucesión podría pasar desapercibida si, por ejemplo, se olvidase el sonido precedente. Pero en un acorde esto no es posible.

Cómo se ha llegado a usar la disonancia es una pregunta a la que sólo puede contestarse con conjeturas. En todo caso debió ser gradualmente, y el intento de mezclar los armónicos más alejados (las disonancias) con las consonancias pudo ser al principio sólo ocasional y llevado con gran cautela. Yo supongo que su primer uso debió ser de pasada; por ejemplo, sobre el acorde tenido *do-mi-sol* una voz melódica pasaba de un *sol* tenido a un *mi* tenido a través de un *fa* brevísimo y fugitivo. Algo similar a un portamento o glissando más o menos en evidencia, (lo que se llama "jipío" [*schmieren*] dialectalmente) (7), en el que las notas aisladas apenas se percibieran. Posteriormente, uno de estos sonidos se fijaría en la escala. Yo creo, pues, que la disonancia ocurriría primero de pasada, como nota de paso, y que esta nota de paso procede del portamento, de la necesidad de unir suave o melódicamente intervalos disjuntos por medio de una escala. El que esta necesidad

(7) Esta sería ocasión de observar que también la música tiene un dialecto, que podría servir como fuente para aclarar el desarrollo histórico, de la misma manera que el lenguaje popular sirve para estudiar la lengua literaria: la música popular. Pues la música popular contiene, junto a los resultados de su propia evolución, elementos arcaicos que en otro tiempo fueron usuales. Habría que revisar sus vulgaridades y trivialidades. Se vería entonces que la mayor parte de ellas no son propiamente rasgos "vulgares", sino en desuso y anticuados. "Cosas muy trilladas", como gusta decir a los aficionados.

coincidiese con la necesidad de servirse musicalmente de los armónicos más alejados, es quizá tan sólo una feliz casualidad de las muchas que ocurren en el decurso de cualquier evolución. Pero quizá el principio es el mismo, y el portamento mismo uno de sus resultados concretos. Pero también el portamento podría ser, como la escala, una transposición horizontal de la serie de los armónicos. Si el oído se ha quedado a medio camino y no ha elegido aquellos armónicos disonantes que forman realmente parte de la vibración sonora, sino sólo notas medias temperadas y estilizadas, esto puede explicarse como un compromiso entre el objetivo perseguido y las posibilidades reales de alcanzarlo, de manera semejante a lo que se ha dicho ya con referencia al origen de nuestra escala.

El uso de tales adornos en los que entraban sonidos disonantes fue permitido bajo la forma de las llamadas "florituras" [*Manieren*], y casi exigido por el gusto. Estas florituras no podían escribirse, porque la notación de la época carecía de las fórmulas necesarias; así que mordentes, trinos, portamentos, etc., se conservaban sólo por tradición. Pero una práctica tan continuada pudo hacer notar al oído analizador que tales disonancias apenas rozadas podían estar en una relación de dependencia con el sonido fundamental, y de aquí nació la necesidad de fijar por escrito al menos algunos de los sonidos más utilizados.

La nota de paso no es sino la notación escrita de un adorno. Como la grafía va siempre a la zaga de la praxis sonora (no sólo en la melódica, sino quizá mucho más en la rítmica, donde la constricción de las barras de compás permite apenas una notación aproximada de la imagen sonora), es natural que esta notación resulte imperfecta si se compara con la fantasía musical. Pero es admisible si se considera como una de tantas simplificaciones que el espíritu humano tiene que idear para poder dominar el material. La suposición de que el sistema de simplificación de las cosas haya sido tomado por el sistema de las cosas mismas entra también aquí en cuenta, y puede pensarse tranquilamente que, a pesar de que en el fondo yacía un sentimiento correcto, nuestro tratamiento de la disonancia proceda más de un desarrollo del sistema de simplificación que de una relación real con la esencia de la disonancia. Quizá yo caigo en la misma falta cuando trato de esta manera el manejo de la disonancia, pero puedo justificarme con dos razones. Primera: para dominar el sistema doy sólo (como he dicho tantas veces) indicaciones, no reglas ni estética; y segunda: hay que tener en cuenta que nuestro oído hoy no reacciona simplemente a las condiciones naturales, sino que está condicionado por ese sistema que con el tiempo ha llegado a ser una segunda naturaleza. Apenas podemos hoy gradualmente evadirnos de esa cultura, de ese producto artístico, y la reflexión sobre la naturaleza puede tener un valor teorético sin por ello

producir inmediatamente frutos artísticos. Sin duda un día volverá a recorrerse este camino, robando nuevos secretos a la naturaleza. Sin duda también las nuevas conquistas se estilizarán en otro sistema, pero primero habrá que quitar del camino el viejo sistema. Y quizá el conocimiento de todo lo que aquí expongo posibilite esa tarea.

La notación de las disonancias que ocurrían en las notas de paso puede haber llevado a la constatación del fenómeno mismo de la disonancia. Dos tendencias luchan en el hombre: el deseo de repetir los estímulos agradables, y su contrario: la necesidad de cambio, de transformación en nuevos estímulos. Y ambos impulsos se reúnen a menudo en un instinto animal relativamente bajo: el instinto de posesión. La pregunta de si ha de seguirse una repetición o un cambio suele quedar indefinidamente aplazada. Pues la satisfacción más poderosa que da la conciencia de posesión, con sus posibilidades de decidir en uno u otro sentido, sofoca consideraciones más sutiles y tiende a una calma conservadora que es siempre propia del que posee. Puesto frente al dilema de elegir entre la repetición y la renovación de las sensaciones, el espíritu humano se decidió también aquí por la posesión y fundó un sistema.

Podemos, pues, pensar que la nota de paso disonante, una vez fijada por la notación y gustado su estímulo, provocara la necesidad de una repetición menos casual, intencionadamente traída; y que la necesidad de sentir más frecuentemente este estímulo de la disonancia llevara a un método de codificación que asegurara la posesión del estímulo. Más aún: para que el placer de lo prohibido produjera un goce sin límite era preciso fundamentarlo en un despreciable compromiso entre moral y deseo, que aquí consiste en una más amplia aceptación tanto de la prohibición como de lo prohibido. La disonancia fue aceptada, pero en la puerta que daba acceso a ella se puso un cerrojo por si amenazaba desbordarse.

De esta manera pudo nacer el *tratamiento de la disonancia,* dependiente por igual de elementos psicológicos y prácticos. La precaución del oyente, que quiere gozar esa sensación pero que no quiere asustarse demasiado ante el peligro, coincide con la precaución del cantante. Y el compositor, que no puede ponerse a mal con ninguno de los dos, cavila procedimientos adecuados a este fin: ¿cómo puedo mantener en tensión y asustar al oyente, pero no hasta el punto de perder la posibilidad de decirle: "era sólo un juego"? O bien: ¿cómo introduzco lenta y cautelosamente lo que ha de venir sin aburrir al oyente? ¿Cómo le convenzo de que se coma también las uvas verdes para gozar luego más con las dulces, con la resolución de la disonancia? ¿Cómo hago ejecutar al cantante un sonido disonante cuya entonación le va a acarrear dificultades? Lo mejor será no decirle nada al principio, y en el momento de la

catástrofe susurrarle al oído: "estate tranquilo, que pasa en seguida". Preparar con cautela y resolver de manera biensonante: ¡he ahí el sistema!

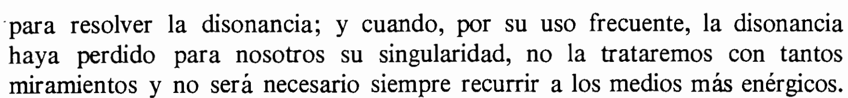
Preparación y resolución son, pues, las dos cubiertas protectoras en las que va empaquetada la disonancia para que no reciba ni ocasione daños.

En nuestro caso, en el caso del acorde disminuido, esto significa: la quinta disminuida, disonante, ha de ser preparada y resuelta. Que en un acorde disminuido no pueda ser disonancia otro sonido que la quinta se desprende no sólo del examen de los armónicos, en los que a un sonido fundamental corresponde siempre una quinta justa, sino de la comparación con los demás acordes tríadas, que tienen todos una quinta justa. Hay distintas maneras de tratar la disonancia, sobre todo en lo que respecta a su resolución, pero también hay diversas maneras de introducirla. El modo más sencillo de introducirla que conocemos es la preparación: el sonido que ha de ser la disonancia debe ser cantado en la misma voz en el acorde precedente *como consonancia.* El objeto de esta preparación es evidentemente permitir al cantante que lo entone sin dificultad como componente *consonante* de un acorde mayor o menor, y luego posibilitarle que lo mantenga mientras las otras voces, al moverse, han convertido dicho sonido en una disonancia. Como primera forma de resolución elegiremos provisionalmente un método cuya adecuación psicológica se comprende fácilmente. Con la interpolación de una disonancia se produce un obstáculo en el fluir armónico, algo semejante a un dique en un torrente; esta retención origina una acumulación de fuerzas que, por decirlo así, sobrepasa "en impulso" al obstáculo mismo. Para superarlo es preciso un paso enérgico. Y debemos considerar un paso enérgico de este tipo el paso del grado V al I, o, generalizando: el salto de cuarta ascendente de la fundamental (8). Ya he hecho notar, en mi crítica del concepto de dominante, cuán fuerte es la atracción de la tónica sobre la dominante, y he mencionado también el hecho de que toda fundamental tiene necesidad de ser dominada por un sonido que está una quinta más bajo, como si fuera una fundamental de la fundamental. Siguiendo la exigencia de la fundamental de resolverse en una unidad más elevada, más fuerte, como componente subordinado, siguiendo la necesidad de servir a una causa más alta que la propia, se cumple igualmente el más violento deseo de la fundamental; éste será, pues, el paso más enérgico. Queda así claro que el uso de este movimiento enérgico en un caso tan especial como es la aparición de una disonancia en nuestra momentánea vida armónica es tan necesario como ponerse el traje de los domingos para las ocasiones solemnes en la vida corriente. Naturalmente, hay otros medios

(8) Debería mejor decir "salto de quinta descendente", pero por las razones expuestas al comienzo del cap. VII prefiero esta designación.

para resolver la disonancia; y cuando, por su uso frecuente, la disonancia haya perdido para nosotros su singularidad, no la trataremos con tantos miramientos y no será necesario siempre recurrir a los medios más enérgicos.

Si en la resolución de la quinta disonante en el acorde disminuido se hace dar a la fundamental este salto de cuarta ascendente (respectivamente de quinta descendente) tendremos como acorde de resolución del VII grado el III:



La resolución del sonido disonante ocurre aquí haciendo a la disonancia efectuar un movimiento descendente de grado, de *fa* a *mi*. Hay diversas maneras de conducir la disonancia al acorde de resolución. Puede descender, ascender o mantenerse, pero también efectuar un salto. Como primer caso hemos elegido el recurso de hacerla descender por movimiento conjunto. En primer lugar por la razón de que esta voz, que con tanta fuerza ha atraído nuestra atención, se convierte así en octava de la fundamental del acorde resolutivo, nota que hemos encontrado apropiada en gran medida para resolver la disonancia. Esta confirma, por decirlo así, la necesidad de satisfacción de la fundamental. Pero hay también otra razón, de la que hablaremos más adelante (9).

Si se quiere tener un acorde completo, será preciso a veces renunciar al nexo armónico. Si se mantiene la nota común *(si)* o enlace armónico (ej. 12 *b, c, d*), la parte que lleva *re* está obligada a saltar, ascendiendo o descendiendo, a *sol,* lo que en muchos casos ocasiona dificultades, como en 12 *b,* donde a causa del salto descendente, el contralto queda por debajo del tenor; o si saltase hacia arriba el contralto quedaría por encima del soprano. Pero como ya se ha dicho, *el cruce de las voces* debe evitarse. Es buena y útil la solución 12 *c;* ahora bien, como aquí la voz superior efectúa un salto, habrá que dedicar alguna atención a su línea melódica, cosa que haremos en seguida. En 12 *d,* por el contrario, tanto si el contralto efectúa un salto ascendente como descendente, resulta una distancia excesiva entre dos voces contiguas;

(9) En este mismo capítulo, bajo el epígrafe *Acordes de séptima.*

en el primer caso la distancia entre contralto y tenor será de una décima, y en el segundo caso habrá esa misma distancia entre contralto y soprano. Tal disposición deberemos evitarla siempre que sea posible, pues la experiencia enseña que es una de las de menor homogeneidad sonora. (Cuando en una obra musical ocurre esta disposición, la sonoridad en cuestión es intencionadamente buscada o ha surgido subordinada a otros fines). Preferiremos la solución 12 *e* (sin nota común). El alumno, según las necesidades de la frase, podrá tranquilamente servirse del enlace armónico o prescindir de él. Cuando estudiemos las condiciones melódicas de las partes analizaremos las consideraciones que deben tenerse en cuenta a este respecto. Por ahora señalaremos que lo mejor es no alejarse demasiado de la disposición con la que se haya comenzado el ejercicio; y si ha habido necesariamente que abandonarla, aprovechar la primera ocasión para volver a ella.

Este caso nos da ocasión de hacer una observación nada desdeñable. Habíamos elegido para los primeros ejercicios de enlace de acordes sólo aquellos que tienen una nota común. Esto parecía ser una regla, pero no lo es: su único objeto era presentar siempre las voces con duplicación de octava y evitar ciertas dificultades de conducción de las partes de las que se hablará luego. Ahora ocurre la necesidad de prescindir ocasionalmente de la nota común. Aquella recomendación desaparece, pues, a causa de una necesidad superior. No se trata de una "excepción de la regla", puesto que no había regla ninguna, sino tan sólo una indicación que al mismo tiempo resultaba fructífera y obstaculizadora. Gracias a ella pudieron evitarse algunas faltas, excluyendo algunas posibilidades que podían ser buenas, pero también otras en las que podía introducirse algún error. Una vez que el alumno, dentro de estos límites, haya adquirido la suficiente seguridad, podrá prescindir –si así lo exige una necesidad superior– de tal auxilio. En general continuaremos con el criterio de mover las voces –sea poco o mucho –sólo cuando sea estrictamente preciso. Pero –y quede dicho de una vez para siempre –toda indicación será suprimida en cuanto lo exija una necesidad superior. No hay aquí, pues, ninguna ley eterna, sino solamente indicaciones que tendrán validez sólo en tanto que no sean total o parcialmente suspendidas: en el momento en que se presenten otras condiciones nuevas.

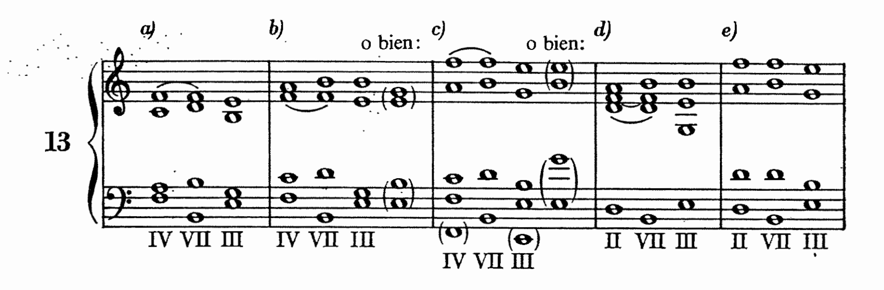
Respecto al sonido que deba duplicarse en el acorde sobre el VII grado puede decirse lo siguiente: ante todo, naturalmente, la fundamental, ya que hemos trabajado hasta aquí con la duplicación de la fundamental, y por la misma razón que nos ha hecho preferir esta duplicación en los demás acordes tríadas. Pero con la tercera y la quinta las cosas ocurren de otra manera. Tomaremos primero en consideración la tercera, ya que el acorde del VII grado no es una tríada mayor ni menor, sino disminuida. Por lo tanto la tercera

no decide sobre el modo del acorde y resulta menos notoria. La quinta, por el contrario, como disonancia, es el sonido más llamativo del acorde sobre el VII grado, y ya por esta razón no debe duplicarse. Pero además, como disonancia que queremos resolver, tiene que descender. Si se la duplicase, también la otra voz en la que ocurriera habría de hacer un movimiento descendente (ej. 12 *f*). Esto ocasionaría una clase de movimiento de las partes sobre la que más tarde hablaremos. Por ahora diremos tan sólo que en este caso dos voces harían el mismo movimiento. Y esto es superfluo, porque basta con una. Así, pues, la quinta disminuida no debe ser duplicada.

Ahora la preparación. El sonido disonante debe ser, en el acorde precedente, una consonancia, y luego mantenerse, convirtiéndose en disonancia, en la misma voz. Todo sonido de la escala ocurre, acórdicamente, en tres grados. una vez aparece como fundamental, otra como tercera y otra como quinta de un acorde. Nuestra disonancia, el *fa*, es fundamental en el IV grado, tercera en el II y quinta en el VII. Tenemos, pues, a nuestra disposición, los acordes sobre los grados IV y II. A las tres preguntas que nos hemos planteado para el enlace de los acordes consonantes se añade ahora una cuarta. Las preguntas serán:

1. ¿Qué sonido es el bajo?
2. ¿Cuál es la disonancia? (Si existe, habrá de ser preparada o resuelta según el caso.)
3. ¿Cuál es el enlace armónico? (Mantenerlo *si es posible,* pero ya no obligatoriamente.)
4. ¿Qué sonido o sonidos faltan?

El ejemplo 13 muestra la preparación y resolución en varios casos; en los casos 13 *a, b, c,* la preparación se realiza con el acorde del IV grado (lo que, puesto que el sonido preparatorio es en este caso la octava del acorde de preparación, se llama *preparación con la octava);* en los casos 13 *d, e,* se realiza con el II grado *(preparación con la tercera).*



El alumno debe ejercitarse en la preparación y resolución del acorde del VII grado en el mayor número posible de casos (¡también en otras tonalidades!). La sucesión de los grados será: IV, VII, III, o bien II, VII, III. *Por ahora, después de VII irá siempre III, y delante de VII siempre IV o II.* Cuando el alumno tenga seguridad en el manejo del VII grado podrá pasar a utilizarlo en frases breves. *Naturalmente también aquí VII irá siempre seguido de III y precedido de IV o II.* En lo demás, el alumno puede guiarse por la tabla, de la que eliminará ahora las limitaciones que se referían al VII grado.

INVERSION DE LOS ACORDES TRIADAS

En los ejercicios resueltos hasta aquí era indiferente la distribución de los tres componentes superiores del acorde, y como única condición se imponía que la fundamental fuera siempre en el bajo. Pero diversas circunstancias requieren –y admiten– que en el bajo ocurran otros sonidos distintos de la fundamental. Lo requieren y lo admiten: una necesidad y una ventaja. Curiosa circunstancia que suele presentarse en casi todas las consideraciones relativas a la praxis artística. Es improbable que se obedezca a una exigencia si ésta no va a traer también alguna ventaja además del simple cumplimiento de la exigencia; también es improbable que se imagine una ventaja que no esté ligada a la satisfacción de ciertas necesidades. Esto parece misterioso y sin duda lo es: que se haga algo porque la necesidad nos obliga y de ahí, sin quererlo, surja lo bello; y viceversa: que se tenga la sensación de hacer algo bello y se esté al mismo tiempo llenando una necesidad. Es uno de esos misterios que hacen que la vida sea digna de vivirse. Esta recompensa que sorprende al que se empeña con todas sus fuerzas en una búsqueda de nivel superior, aparece siempre por sí misma en el verdadero arte y en la verdadera moral. Pero el artesano inteligente, el artífice inteligente, cuenta ya con ello de antemano en sus reflexiones. Y le parecería inoportuno introducir modificaciones esenciales por obtener una ventaja momentánea. Incluso un cambio pequeño en la estructura de un organismo tiene consecuencias considerables. Pueden no notarse de inmediato, pero se presentarán después inexorablemente. Admitirá, pues, un cambio de ese tipo si al menos puede prever de antemano un cierto número de consecuencias probables y tasar y sopesar su valor o desvalor. Pero una cosa es segura: si tal cambio no corresponde a la esencia del organismo en que se inserta, la mayor parte de sus consecuencias serán dañosas, y la aparente necesidad que provocó el cambio procederá de una valoración errónea. Pero si el cambio responde verdaderamente a la esen-

cia de ese organismo, a su impulso evolutivo, de esta valoración adecuada derivarán no sólo las ventajas que se esperaban, sino también otras que no se buscaban. Y viceversa, si se parte del deseo de extraer de un organismo nuevos rendimientos fundados en la esencia de tal organismo, ocurrirá siempre que se ha satisfecho una necesidad del organismo, que se ha salido al encuentro de su impulso de desarrollo.

En nuestro caso ocurre lo siguiente: toda disposición del acorde con la fundamental en el bajo imita de la manera más perfecta la relación de un sonido fundamental con sus armónicos. Si se sitúa otro sonido en el bajo, nos alejaremos del modelo natural. ¿Es esto bueno? Tanto puede ser bueno como no serlo; una vez será mejor, otra menos bueno, una vez eficaz, otra menos eficaz. No cabe duda de que dar, en un acorde, un sonido al bajo que no sea la fundamental es producir al menos un resultado distinto, si no más débil. Consideremos ahora el caso más desfavorable, es decir, que el resultado sea más débil, mientras el resultado más fuerte corresponde a la imitación precisa del sonido natural: la fundamental en el bajo. Entonces tendremos la posibilidad de disponer acordes de efecto más fuerte o más débil, de importancia armónica más fuerte o más débil. ¡Pero esto puede ser una ventaja artística! Pues en el curso de una frase más larga, de unos diez acordes, por ejemplo (recuérdese que sólo disponemos de siete acordes), tenemos que repetir algún acorde, y éste, como hemos dicho antes, adquiere una preponderancia sobre los otros. No es posible evitar la repetición, y entonces hay que meditar un procedimiento para que se debilite el efecto del acorde repetido de manera que su importancia no resulte demasiado relevante. Si a este objeto hacemos seguir a un acorde en su forma más fuerte otro en forma más débil, esta forma débil no podrá perjudicar fácilmente la eficacia de la precedente, y al mismo tiempo nos dejará la posibilidad de que una segunda y ulterior repetición del acorde en su forma fuerte conserve su efecto. Quizá sea esta la razón por la que en los recitativos se use tanto el acorde de sexta, la forma más imperfecta de la tríada: para expresar lo transitorio, para no decidir sobre la futura tonalidad de la pieza principal. Pero el efecto del acorde de sexta no sólo es más débil, sino que es también distinto. Y esta última circunstancia presenta, naturalmente, sólo ventajas: variedad, matización.

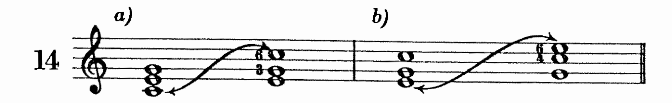
Si resulta ventajoso colocar en el bajo una nota que no sea la fundamental, lo es entre otras cosas por la posibilidad de renunciar voluntariamente a estas ventajas. Pues estas ventajas no son solamente una necesidad de todo período armónico; no sólo son necesarias para diferenciar el efecto de los acordes, matizar su valor y cuidar de su variedad: también corresponden a las necesidades del bajo en dos aspectos. En primer lugar, el acorde de sexta permite una conducción más melódica e incluso rica en variantes melódicas; en segundo lugar, habrá ocasión frecuentemente de servirse de dicho acorde dada la limitación de la voz.

Por tanto: partiendo de la idea de dar a la voz del bajo un movimiento más melódico y usando a este objeto el acorde de sexta, tendremos también la ventaja, la inesperada ventaja, de que el acorde de sexta no excluye la repetición, anterior o posterior, del mismo acorde en estado fundamental; por el contrario, la posibilita enteramente, ofreciendo además una variedad en los acordes fundamentales circundantes. Y viceversa: partiendo de la idea de introducir el acorde de sexta para obtener variedad, nos encontraremos con la ventaja de que el bajo se volverá más melódico y de que podremos mantenerlo en un registro cómodo o en un registro incómodo. O bien: partiendo de la idea de elegir el acorde de sexta, porque, de lo contrario, el bajo se encontraría en un registro incómodo, resultarían también las ventajas antes mencionadas aunque no se hubieran buscado. Naturalmente, hay otras ventajas además de las hasta aquí enumeradas. Sobre todo, como habrá ocasión frecuente de ver más adelante, el uso de las inversiones del acorde tríada es casi imprescindible en ciertos encadenamientos y en ciertos efectos armónicos.

Desde luego, el origen histórico de la inversión de los acordes no hay que buscarlo en estas reflexiones. Verosímilmente ni siquiera fueron reflexiones de ningún género las que originaron tales inversiones. Ni aun siendo tan atractivas como pudieran ser las siguientes: los mismos sonidos, dispuestos de otra manera, pueden dar también acordes útiles; o bien: la serie de los armónicos, si se excluyen muchos de los sonidos más graves, también puede servir de modelo para las inversiones. Verosímilmente las inversiones no fueron deducidas por vía armónica –como puede lógicamente pensarse–, sino que su origen está en el movimiento independiente de las voces: tres o más voces, al seguir su camino natural, se encontraban formando estos o semejantes acordes, que el oído aceptaba porque le recordaban el modelo natural del sonido y por ello le resultaban inteligibles.

El nombre de "inversión" se deriva de que, en la representación esquemática del acorde, el sonido más grave resulta "invertido" (invertir quiere decir: colocar el sonido grave de un acorde o de un intervalo una octava más arriba, o el sonido agudo una octava más abajo, manteniendo en su lugar los restantes sonidos del acorde). Así el *do* (ej. 14 *a)*) se transporta una octava más arriba y queda situado por encima del *sol*. En esta disposición esquemática la tercera se convierte en el sonido más grave del acorde, y tenemos así la *primera inversión*. Propiamente debería llamarse *acorde de tercera y sexta;* pero, como es el primero en la serie de los acordes de sexta, se le llama simplemente *acorde de sexta*. Si invertimos ahora, transportándolo una octava alta, el sonido más grave del acorde de sexta, la quinta pasará a ser el sonido más

grave, y tendremos la *segunda inversión,* el *acorde de cuarta y sexta.* Dicho de otra manera: cuando la tercera de un acorde tríada está en el bajo, el acorde está en primera inversión y se cifra con un 6; y cuando la quinta está en el bajo, el acorde está en segunda inversión y se cifra $^{6}_{4}$.



Para la valoración armónica, es decir, para la sucesión de los acordes, es indiferente que un acorde esté en estado fundamental o invertido. Incluso el empleo de las inversiones es idóneo para favorecer la formación de matizaciones rítmicas y melódicas. Pues si el estado fundamental, como más perfecta imitación del sonido natural, es la forma más fuerte del acorde tríada, las dos imitaciones imperfectas, las inversiones, poseen forma más débil. Es evidente, por tanto, que las tres formas del acorde pueden actuar de modo diverso. El explotar estas peculiaridades es una exigencia obvia de la economía artesanal. En cuanto a las posibilidades melódicas, además de las rítmicas, que las inversiones ofrecen, han sido mencionadas antes.

a) EL ACORDE DE SEXTA

En el uso del acorde de sexta hay sólo que tener en cuenta una limitación: no emplearlo nunca como acorde final y raras veces como acorde inicial. La necesidad tradicional de expresar la tonalidad de la manera más inequívoca posible eliminaba al comienzo y al final todo aquello que pudiera ser ambiguo o problemático. El comienzo y el final debían ser determinantes, claros, inequívocos, y para este objeto la inversión, como forma más débil del acorde, era menos adecuada que el acorde en estado fundamental. En la música clásica son raros los ejemplos de comienzos en los que la tonalidad sea intencionadamente incierta (la *Primera Sinfonía* de Beethoven, que comienza con un acorde de séptima del I grado que lleva a la subdominante), y sólo en nuestro tiempo ha encontrado su pareja en la audacia del mantenimiento incierto de los finales. A pesar de que, como ya se ha dicho, la significación armónica no resulta afectada por el empleo de la inversión, en nuestros ejercicios daremos siempre los acordes del comienzo y del final en estado fundamental. La razón es muy sencilla: la significación armónica no debe quedar afectada. La razón armónica que ha originado el empleo inicial y final en una

pieza del I grado fue la expresión de la tonalidad. Comenzar o terminar con acordes que no estén en estado fundamental puede determinar valores melódicos y rítmicos de expresión o de sentimiento, pero no valores armónicos constructivos, los únicos que podrían inducirnos a disponer tales acordes iniciales o finales; cuando precisamente tales razones armónicas son las que han determinado el empleo de acordes iniciales y finales en estado fundamental.

Por lo demás, el acorde de sexta, mientras no se trate de fórmulas de las que hablaremos más adelante (cadencias, etc.), puede usarse sin limitación allí donde sea posible el empleo del mismo acorde en estado fundamental. En realidad, el acorde de sexta apenas presenta problemas, y si nos extendemos en estas cuestiones se debe a que la otra inversión, el acorde de cuarta y sexta, está sujeta a ciertas limitaciones. Y como estas limitaciones, como se verá, son de naturaleza armónica –es decir, tienen una influencia sobre la sucesión de los acordes–, es necesario investigar por qué en el acorde de sexta –que por su origen no difiere esencialmente del de cuarta y sexta– no se dan tales limitaciones.

La antigua teoría afirmaba que el bajo es el fundamento de la armonía. Pero esto vale solamente para aquella época de la música en que se daban siempre al bajo los sonidos fundamentales de la armonía utilizada. El fundamento de la armonía, naturalmente, puede estar constituido sólo por las fundamentales de los acordes. Pues únicamente en las fundamentales se expresa el impulso del sonido y su capacidad de originar sucesiones, así como el carácter y dirección de tales sucesiones. Fundamentan así el transcurso armónico. Pero en cuanto la voz del bajo se desarrolla independientemente, formando lo que podría llamarse segunda voz principal, o segunda melodía, es preciso servirse de otros sonidos distintos de la fundamental. Y entonces el bajo ya no es el fundamento de la armonía, sino, todo lo más, el fundamento de la consideración armónica, que es algo muy diferente. Por ejemplo, supongamos que en el bajo va un *mi* y sobre él un acorde de sexta (es decir, *do* y *sol*): el *mi* del bajo será completamente irrelevante respecto al carácter del encadenamiento de este acorde con el siguiente. Será el *do,* la fundamental, lo que determinará la fuerza y la significación de la sucesión armónica. Así, pues, el análisis del procedimiento armónico, aunque se base en la notación del bajo, está sujeto a la confrontación con la fundamental. Sin embargo, el que se atribuya al bajo una importancia preeminente es algo que corresponde a una sensación precisa. La importancia del bajo, como ya se ha dicho, no consiste en que sea el fundamento de la armonía –pues su línea melódica, frente a la de las fundamentales, es sólo una especie de voz media grave–, sino en que se ha convertido en la base del análisis armónico. Podemos explicar esta situación. Ante todo, el bajo fue, en efecto, el fundamento de la armonía:



cuando contenía la fundamental. Esto habituó al oído a prestar al bajo una especial atención. A esto se añade que el bajo, como segunda parte extrema, como límite del cuerpo sonoro, posee un notorio relieve. Y aún otro aspecto importante: la analogía con el fenómeno del sonido, del que el acorde es una imagen. Pues el sonido aislado, que es ya un compuesto, reconoce al sonido más grave del complejo como el generador del complejo entero, y de él toma nombre el fenómeno total. Pero la causa más importante de la especial consideración del bajo es la siguiente: el sonido más grave del cuerpo sonoro, el bajo, por ser el más alejado del umbral de perceptibilidad, tiene unos armónicos más claros e intensos que cualquier voz superior. El efecto de estos armónicos es en todo caso menor que el de las voces armónicas, que cantan realmente y que incluso producen a su vez otros armónicos. Pero inconscientemente el oído, que abarca el sonido en su totalidad, percibe el efecto de los armónicos. Si el acorde formado con las partes reales coincide con los armónicos del bajo, se produce un efecto semejante al del sonido aislado: el fenómeno total recibe el nombre del sonido más grave, del bajo, y se categoriza como satisfacción de las exigencias del bajo. Así, el bajo, reforzado por las voces superiores, predomina y resalta. Pero si el estado del acorde no coincide con los armónicos del bajo, surgen choques entre los elementos que quedan por encima de él. Estos choques pueden ser percibidos como un obstáculo en el que el bajo, que tiene los armónicos más audibles, toma parte con fuerza predominante. La voz del bajo se hace también así notar especialmente.

El análisis armónico, pues, se ve impulsado a elegir el bajo como fundamento, ya que participa de manera sobresaliente en la formación de estos complejos sonoros. Si se comparan los acordes de sexta y de cuarta y sexta con el estado fundamental, la cuestión decisiva (puesto que los sonidos son los mismos) es la posición del bajo. De ella dependerá únicamente toda eventual diferencia. Y en las inversiones ocurre que el estado de los acordes contradice los armónicos del bajo (*mi* y *sol*). De lo que se deduce que el acorde de sexta y el de cuarta y sexta no son consonantes en la misma medida que el acorde fundamental. La práctica musical se hace eco de ello, tratando el acorde de sexta como menos propio para la determinación de la tonalidad. Pero entre ambas inversiones debe de haber otras diferencias desde el momento en que el acorde de cuarta y sexta viene considerado como una disonancia relativa. Puesto que los componentes del acorde son los mismos, la diferencia no habrá que buscarla en ellos, sino de nuevo en los armónicos. Si se analizan los armónicos de cada componente del acorde y se confrontan entre sí, tendremos los siguientes resultados: el bajo del acorde de cuarta y sexta se encuentra en los armónicos de los restantes componentes del acorde antes, y por lo tanto con mayor potencia, que el bajo del acorde de sexta.

Ya el segundo armónico de *do* es *sol* (apoyando el bajo); e igualmente el segundo armónico de *mi* es *si* (apoyando la tercera). En el acorde de sexta, por el contrario, aparece sólo el cuarto armónico de *sol (si)*, que refuerza la quinta de *mi*; y al mismo tiempo la octava de *mi* aparece sólo como cuarto armónico de *do:*

mi			*mi*		*si*			*mi*	*sol♯*	*si*				acorde de sexta
	sol			*sol*			*re*		*sol*	[*si*]		*re*		
		do				*do*			*sol*		*do*		[*mi*]	

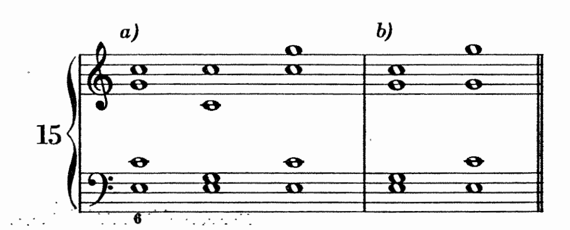
sol			*sol*		*re*	*sol*	*si*		*re*			acorde de cuarta y sexta
	do			*do*		[*sol*]		*do*		*mi*	*sol*	
		mi			*mi*		[*si*]			*mi*	*sol♯*	

En el acorde de cuarta y sexta la disposición de los sonidos se asemeja a la de los armónicos del bajo más que en el acorde de sexta. La sonoridad del bajo en el acorde de cuarta y sexta encuentra en los sonidos del acorde *menos resistencia a su voluntad,* o (podría considerarse el asunto de esta otra manera) los sonidos del acorde de cuarta y sexta están más *inclinados a reconocer la supremacía del bajo* y a secundarla. Si se admite que el bajo tiende a conseguir una disposición del acorde lo más semejante posible a su sonido natural, es decir, que la voluntad del bajo es imponer sus propios armónicos, entonces el bajo del acorde de cuarta y sexta ha tenido más éxito que el del acorde de sexta. Pero en ambas inversiones existen problemas. Ambas son propiamente disonancias. Pero el problema del acorde de cuarta y sexta tiene más posibilidades de satisfacerse en cuanto que es *más intenso, más llamativo.* También el problema del acorde de sexta ha de considerarse. Pero está más lejos de su solución. En él el movimiento no es lo suficientemente grande como para saltar al exterior. Por tanto, *puede ser dejado a un lado.* Pero no puede quedar enteramente descuidado, pues ya se ha hecho notar que el acorde de sexta es menos apto que el acorde en estado fundamental para determinar la tonalidad. Los problemas aquí presentados son mínimos, y no afectan, por decirlo así, más que a los últimos decimales. Pero ha sido preciso exponerlos, pues de lo contrario no sería posible establecer diferencias entre las dos inversiones de un acorde. Y puesto que el oído ha percibido tan finamente este problema concerniente a los armónicos de los sonidos del acorde, puede esperarse que la ulterior evolución de la música no

lo arrumbará. Incluso aunque la música siga ese camino que los teorizadores de la estética han predicho ya hoy que conducirá al final del arte (10).

El acorde de sexta, pues, como queda dicho, carece de importancia armónica, pero posee importancia melódica, es decir, es apto para dar variedad al movimiento del bajo y, como consecuencia, al de las demás voces; y puede hacerse de él un uso enteramente libre con la única y relativamente pequeña limitación que expondremos, basada en el siguiente razonamiento: hemos notado antes que la tercera sólo será duplicada en última instancia. Porque aparece después en la serie de armónicos, y porque resulta relativamente relevante al decidir por sí el modo (mayor o menor), su duplicación subrayaría aún más fuertemente una sonoridad ya de por sí relevante. De esto se deduce que, en el acorde de sexta, si queremos obtener una sonoridad equilibrada, en la que no se destaque nada inesencial, será superfluo –es decir, *poco oportuno*– *duplicar la tercera,* ya que este sonido, notorio en el bajo, no debe ser por ello puesto en mayor relieve. Naturalmente esto vale sólo en tanto que no sea necesario –como veremos pronto– tener la tercera también en una voz superior. Lo que es necesario debe hacerse; pero lo que es superfluo debe evitarse.

En el ejemplo 15, la primera inversión (acorde de sexta) del I grado se presenta en *a* con duplicación de la octava, y en *b* con duplicación de la quinta, en diversas posiciones. El alumno se ejercitará primero con este acorde, y luego, de la misma manera, con acordes de los demás grados.



(10) Este pequeño excursus que, como puede verse, no tiene un papel importante en mi libro, se lo leí a un joven historiador de la música. Y he comprobado nuevamente que es imposible prever todas las objeciones que pueden hacerse. ¡Con lo útil que sería al autor conocerlas a su debido tiempo! Pues es mucho más fácil refutarlas que imaginarlas. Sin embargo, quedé desorientado cuando mi interlocutor me hizo la siguiente objeción: si el acorde de cuarta y sexta es una disonancia mayor que el de sexta porque las notas del acorde refuerzan los armónicos del bajo, esto quiere decir que un acorde será tanto más disonante cuanto mayor sea su posibilidad, con este refuerzo, de convertirse en fundamental. Y viceversa: cuanto menor sea esta posibilidad, menor

Aquí usamos por primera vez la duplicación de la quinta, por lo que será preciso hacer una observación sobre el empleo de tal duplicación en el encadenamiento del acorde de sexta.

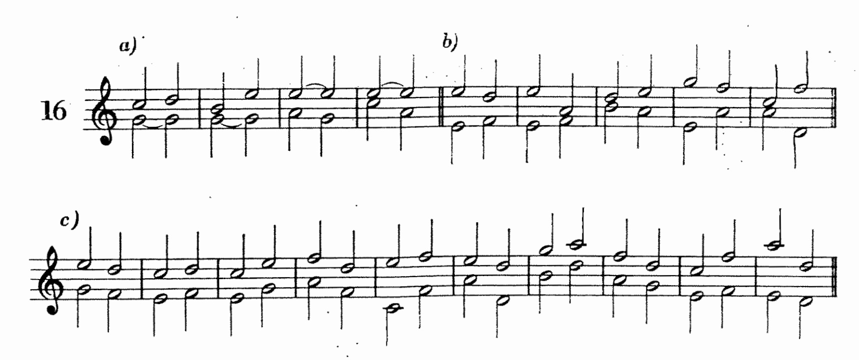
OCTAVAS Y QUINTAS PARALELAS

En el enlace de acordes pueden darse tres clases de relaciones entre cada dos de las voces en movimiento:

1. Mientras una voz se mueve, la otra permanece quieta *(movimiento oblicuo),* ejemplo 16 *a;*

2. Mientras una voz desciende, la otra asciende *(movimiento contrario),* ejemplo 16 *b;*

3. Las dos voces se mueven en la misma dirección, simultáneamente ambas descienden o ascienden *(movimiento directo),* ejemplo 16 *c.*



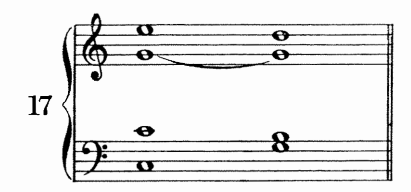
será la disonancia. Luego un acorde de séptima de dominante, cuyo bajo jamás podrá convertirse en tónica, será una disonancia menor que un acorde de cuarta y sexta.

Me recuperé pronto y le contradije; pero no encontré todas las razones, sino sólo una y no la más poderosa. He aquí todos los argumentos.–1. No he afirmado que la *disonancia* sea mayor o menor, sino sólo mostrado por qué ambos acordes no coinciden exactamente con una consonancia; y esto tenía que ser explicado, pues resulta enigmático realmente que tres sonidos en una posición sean una consonancia perfecta y en otras posiciones puedan ser disonancias relativas. Un caso que no tiene igual en la armonía.–2. He mostrado que la *diferencia* entre estos acordes no consiste en que uno sea más disonante que el otro, sino en que el problema de uno de ellos está *más próximo de su solución que el del otro.* Quizá sea más fácil resolver un problema sólo porque resulte más claramente expuesto que otro menos claro cuyas exigencias no se comprenden.–3. No es necesario que el acorde de séptima de dominante se encuentre reforzado en su tendencia a convertirse en fundamental, pues en realidad *es ya* fundamental. Es fundamental de las voces *que realmente suenan* en él.–4. El acorde de séptima de dominante (ésta es la razón que aduje entonces)



En casi todas las sucesiones de acordes a cuatro partes ocurren dos o incluso las tres clases de movimiento.

Así, en el ejemplo 17, hay movimiento oblicuo entre soprano y contralto, entre tenor y contralto y entre bajo y contralto; movimiento directo entre soprano y tenor, y movimiento contrario entre soprano y bajo y entre tenor y bajo:



En la antigua teoría armónica, los movimientos oblicuos y contrarios se permitían incondicionalmente, en cambio el movimiento directo se prohibía en algunos casos parcialmente y en otros de manera absoluta. Estos casos son conocidos con los nombres de octavas paralelas y quintas paralelas.

El ejemplo 18 *a* presenta octavas paralelas; el 18 *b* quintas paralelas:



es una disonancia por los sonidos que lo constituyen, así que no hay necesidad de explicar su carácter disonante por los armónicos. Es ya una disonancia mayor que el acorde de cuarta y sexta porque los sonidos que lo constituyen, los sonidos en sí audibles, disuenan; mientras que en los acordes de sexta y de cuarta y sexta los elementos disonantes son los armónicos, que son apenas audibles.

He expuesto aquí este caso porque me parece típico de cómo pueden presentarse las objeciones.

b)

Las leyes referentes al objeto de la prohibición son las siguientes: cuando dos voces proceden de una octava por movimiento directo y recaen en otra octava, o procediendo de una quinta recaen en otra quinta por movimiento directo, se forman respectivamente *octavas paralelas* y *quintas paralelas* (octavas y quintas efectivas).

La formulación más estricta de la regla dice: todo movimiento directo entre dos voces que lleve a una consonancia perfecta (octava o quinta) queda prohibido.

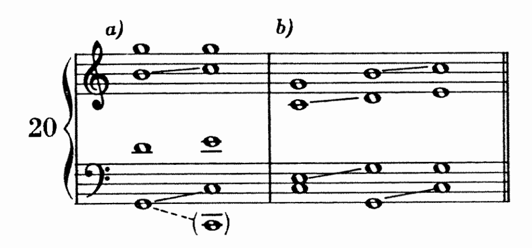
Esta regla prohíbe también las llamadas *octavas y quintas paralelas resultantes,* y puede formularse así: cuando dos voces que proceden de cualquier intervalo (también, pues, de los de quinta u octava) van por movimiento directo a formar una octava o una quinta, se producen quintas paralelas (u octavas paralelas) efectivas o resultantes.



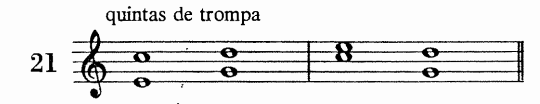
Las octavas y quintas paralelas efectivas fueron prohibidas terminantemente, pero ciertas quintas y octavas resultantes se permitieron bajo ciertas condiciones. Ante todo, cuando no podían evitarse (¡la necesidad no admite prohibiciones!). Por ejemplo, aquellas octavas (11) que resultan casi siempre

(11) Las abreviaturas "octavas" y "quintas" en vez de "octavas paralelas" y "quintas paralelas" son muy incorrectas, pero tan usuales que hay que aceptarlas como todo lo que es un uso lingüístico.

en el enlace de los grados V con I (ej. 20 *a*), donde las octavas resultantes sólo podrían ser evitadas haciendo descender el bajo a *do,* que resulta demasiado grave; o (ej. 20 *b*) las quintas resultantes –supuesta la melodía *sol-si-do* en el soprano –entre contralto y tenor, casi imposibles de eludir:



Se establecieron, pues, excepciones y se dijo: las octavas y quintas resultantes se permiten si no resaltan mucho, es decir, si se encuentran entre dos voces interiores o al menos entre una voz interior y otra exterior. Y también: las octavas resultantes son admisibles cuando una de las voces hace un movimiento de segunda y la otra efectúa un salto de quinta o de cuarta. O: lo más "inofensivo" es cuando la voz superior hace un movimiento de grado, por ejemplo del VII al VIII o del III al IV. Pero también: las quintas paralelas resultan "suavizadas" si hay una disonancia más fuerte que desvíe la atención. (¡Así, pues, son menos malas que la disonancia fuerte, pero son prohibidas más estrictamente!) Luego se habló de "quintas de trompa", de "quintas de Mozart", y –para diferenciarlas de aquellas quintas que pueden escapársele a una persona de oído fino– de quintas "intencionadas"; que son aquellas que uno que no tiene buen oído ha visto a tiempo. Pero se omite prudentemente decir cuándo y por qué puede quererse intencionadamente una cosa básica y rigurosamente prohibida. ¡Dan ganas de pensar que un asesinato premeditado es más perdonable que un crimen involuntario!



Estas prohibiciones se fundamentaron diciendo que tales movimientos paralelos anulaban la independencia de las voces. Esta era la formulación más inteligente. Otros afirmaban simplemente que tales sucesiones sonaban mal. Entre ambos puntos de vista se situaba otro intermedio: tales sucesiones sonaban mal porque anulaban la independencia de las partes. Quizá no sea

errónea la afirmación de que las octavas paralelas hacen perder aparentemente la independencia a las voces en el momento en que se establecen. Pero la afirmación de que suenan mal, o de que suenan mal *porque* anulan la independencia de las partes, es absolutamente falsa. Pues las octavas paralelas se usan como duplicación, y muchas veces también como refuerzo. Naturalmente porque suenan *bien,* pues nadie habría escrito octavas paralelas si sonasen mal. Y la mezcla en el órgano no sólo añade a cada voz simultáneamente las octavas resonantes, sino las quintas resonantes (12). A causa, desde luego, del refuerzo sonoro que se obtiene; pero este refuerzo sonoro, puesto que de belleza artística se trata, debe ser un sonido bello. Así, pues, la afirmación de que las octavas paralelas suenan de por sí mal es completamente insostenible. Veamos la otra afirmación: que anulan la independencia de las partes. Ciertamente, si dos voces cantan lo mismo no son absolutamente independientes. Pero si cantan algo casi igual, por ejemplo octavas (que no son exactamente la misma cosa), cantan algo semejante en cuanto a su contenido, pero distinto en cuanto a sonoridad. Sólo si dos voces cantan largo tiempo e ininterrumpidamente al unísono o a la octava (y todavía incluso en el caso del unísono habría que considerar la cuestión de la mezcla sonora, a la que cada voz contribuye de manera independiente) podría hablarse de una relativa falta de independencia del contenido. Pero si dos voces cantan algo de contenido completamente diverso y se encuentran en algún o en algunos pocos puntos de contacto excepcionalmente, como si dijéramos en el mismo carril, se puede sólo quizá afirmar que en tales puntos las voces han perdido en parte su independencia. Ahora bien, afirmar que la han perdido del todo es una exageración pedante que no tiene en cuenta que durante todo el tiempo las voces han actuado con completa independencia con excepción de esos pocos puntos de contacto, que probablemente no afectan a la clara distinción de la diferencia básica de las voces; y que tampoco tiene en cuenta que, desde el punto

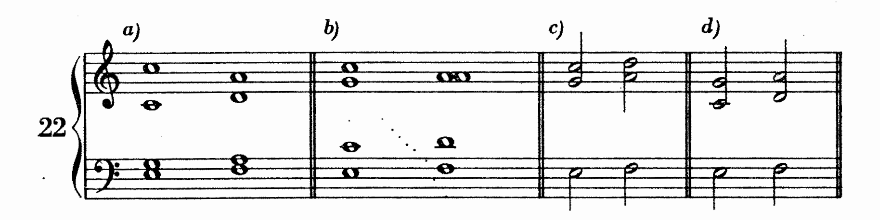
(12). Publiqué este capítulo en el número de agosto de 1910 de la revista "Die Musik". Originó discusiones, y me hicieron algunas "objeciones", concernientes a la mezcla del órgano y luego (véanse las notas) al organum por quintas y a las terceras paralelas. Me es grato poder contestar a tales objeciones. Si digo "la mezcla añade a cada voz", debe creerse que conozco tales mezclas y cuándo se usan, aunque no lo haya dicho explícitamente: a pleno juego. También está claro que cuando se usan se añaden "a todas las voces... etc." Se me objeta: sólo se usan a pleno juego, y por lo tanto no se oyen. ¡Deliciosa objeción! ¡Se usan, pues, porque no se oyen! Entonces, ¿para qué se usan? ¿Por qué se usan quintas precisamente y no palabras de la Biblia o cañonazos? Respuesta: "No se oyen como tales quintas, sino sólo como relleno sonoro, como vigor sonoro, como potencia sonora." Ya. Luego se escucha *algo;* ¿y *qué* se escucha? ¿Qué efecto va a tener una modificación de la sonoridad si no es una modificación de la sonoridad? ¿Se percibirá acaso en la conducción de las voces? Sí, ¿puede oírse la duplicación de octava como conducción de las voces?



de vista de la *sonoridad,* las voces han sido distintas en *todos* los momentos de su desarrollo. Así, pues, *no podríamos hablar en este caso de una absoluta anulación de la independencia de las partes.* Más justo sería decir *otra cosa:* que el cumplimiento de ciertas condiciones *es la base de toda buena artesanía.* Si después de una madura reflexión y ensayo se ha determinado el número de las partes, esta justa decisión debe mostrarse adecuada a todos y cada uno de los momentos aislados de la pieza; evidentemente con pocas voces no podría expresarse todo lo que se quisiera, pero quizá con más voces existiría un exceso injustificable. Por lo tanto, cada voz debe tener en todo momento algo que hacer, y *debe hacerlo sólo ella.* Si en una sucesión armónica a pocas voces la tarea en determinado instante es ir de *re* a *mi,* esto lo puede hacer una sola voz, así que, *si lo verdaderamente impresindible* es ir de *re* a *mi,* resultaría *superfluo, y por tanto malo,* que otra voz fuera también de *re* a *mi.* Si no se sabe qué hacer con esa otra voz, lo mejor es hacer una pausa. Pero que no se sepa qué hacer con ella es ya un síntoma de una habilidad no muy sobresaliente. ¡Hay que esforzarse en hacer con esa voz algo distinto! Pero si la *tarea principal no es ir de re* a *mi,* para lo que en realidad basta una sola voz, sino la *consecución de una sonoridad de octava* en dos voces que van de *re* a *mi,* entonces el problema de la independencia de las voces no tiene ya que tenerse en cuenta, sino sólo el problema de la sonoridad. Y puesto que las octavas paralelas ni suenan mal ni anulan por completo la independencia de las voces, es un absurdo eliminarlas del arte obedeciendo a los sedicentes apóstoles de la belleza. Un trato, por cierto, que las octavas no consentirían, ya que aparecen continuamente en las obras maestras de la música.

En nuestros ejercicios, pura y estrictamente armónicos, el problema de la duplicación por razones de sonoridad naturalmente no se presentará jamás. Por ello, las octavas paralelas se evitarán siempre en nuestros ejercicios. Esto también por la razón antes señalada, y que en el problema de las quintas paralelas tendrá como resultado una decisión análoga. Aproximadamente hasta mediados del siglo XIX se evitaban casi completamente las quintas y octavas paralelas, y su uso, aún después, es relativamente raro; y los *ejercicios* que no tengan en cuenta esta prohibición resultarán faltos de estilo. Y el alumno no conoce aún los recursos armónicos para restablecer el equilibrio que usa el buen conocedor cuando salta por encima de esta prohibición. El alumno no compone todavía, sino solamente realiza ejercicios de armonía cuya verosimilitud media sólo puede obtenerse si se procura al menos una calidad media. Y el profesor, si no es capaz de llevar al alumno a la perfección, debe al menos mantenerle alejado el mayor tiempo posible de todo lo discutible.

Un poco más dificultad han tenido los teóricos para fundamentar la prohibición de las quintas paralelas. Por ello es más fácil refutarles. Se afirma: las sucesiones de quintas paralelas suenan mal; o: siendo la quinta un armónico, es como una sombra del sonido fundamental cuando se mueve paralelamente a él; si quiere conservar la independencia, deberá moverse distintamente que la fundamental, y cosas así por el estilo. Curiosamente, las sucesiones de cuartas fueron prohibidas sólo condicionalmente, a pesar de que desde el punto de vista del contenido armónico son exactamente lo mismo.



Si se tiene en cuenta el contenido armónico, las cuartas paralelas también habrían debido prohibirse. Propiamente, no debían ser permitidos los enlaces de grados significativos. Pues su contenido, es decir, la dureza armónica, puede depender sólo del hecho armónico, de los grados. Pero las cuartas paralelas son admitidas cuando están "cubiertas" por una tercera inferior (ej. 22 *c*). ¿No podrían permitirse también las quintas paralelas cuando estuvieran cubiertas por esa tercera inferior? (ej. 22 *d*). Armónicamente no existe ninguna diferencia. Y si este movimiento paralelo no es malo, y las terceras y sextas paralelas suenan bien, ¿es que es precisamente el movimiento paralelo de quintas el que suena indefectiblemente mal, mientras todos los demás movimientos paralelos, al menos en determinadas condiciones, suenan bien? Las octavas paralelas, por ejemplo, que representan el límite en este aspecto, puesto que anulan totalmente la independencia de las voces (armónicamente) y (sonoramente) son un sucederse de consonancias perfectas, son admitidas al menos en ciertas condiciones como duplicación a causa de su *buen sonido.* ¡Y también las terceras y sextas paralelas, que anulan igualmente la independencia de las partes, pero que representan una sucesión de consonancias menos perfectas que la quinta, son permitidas! Así, pues, no se permiten ni las sucesiones de la consonancia más perfecta –pues la tercera es una consonancia menos perfecta que la quinta– ni el movimiento paralelo de consonancias imperfectas –puesto que la octava es una consonancia más perfecta que la quinta–. Y todas las razones que se esgrimen contra las sucesiones de quintas sirven también contra las sucesiones de octavas o contra las de terceras. *Debe haber, pues, otras razones.*

Intentaré resolver este problema de la manera más sencilla posible.

El desarrollo de la polifonía puede imaginarse de la siguiente manera: el primer paso vino con la canción, y pudo ser la necesidad de participar varias voces humanas en el canto, en vez del solista. Dos o más personas cantan la misma melodía. Si todos cantaban con la misma voz, por ejemplo, las voces graves masculinas, es bastante verosímil que se haya sentido ese canto a una sola voz, al unísono, como la consonancia más perfecta. Si entraban voces femeninas en el canto y la melodía no era demasiado aguda ni demasiado grave, resultaba la segunda posibilidad: cantar en la consonancia más perfecta después del unísono, en octavas. Pero si la melodía resultaba ser demasiado grave para las voces agudas femeninas y masculinas, o demasiado aguda para las voces graves femeninas y masculinas, se originaba la necesidad de encontrar algo distinto para estas voces. Y en tanto no fue hallada la verdadera polifonía (si no se quiere considerar el canto en octavas como una relativa polifonía), no quedó otro recurso que cantar la misma melodía con otros sonidos consonantes. Como el unísono y la octava ya habían sido utilizados, *el oído tenía necesariamente que elegir la consonancia más perfecta de las que quedaban: la quinta.* Y así surgió el *organum por quintas,* o lo que para el caso es lo mismo, el organum por cuartas (13). Sólo mucho más tarde avino usar la tercera para el mismo fin, y por eso la tercera sólo alcanzó en un tiempo mucho más tardío su reconocimiento como consonancia; y esto demuestra la exactitud de la hipótesis repetidamente mencionada a lo largo de este libro: que las disonancias sólo se diferencian en grado de las consonancias; que no son otra cosa que consonancias más lejanas, cuyo análisis cuesta más dificultades al oído a causa de su alejamiento; pero que, una vez some-

(13) Es para mí una alegría, precisamente cuando preparaba estas páginas para la imprenta, haber encontrado confirmada mi exposición de este estadio del desarrollo polifónico en un pensador tan inteligente y profundo como Riemann. Hojeando el *Meyers Konversationslexikon* hallo casi textualmente lo que aquí doy como resultado de mis reflexiones: "El organum no era en realidad aún propiamente polifonía, sino una duplicación de quintas, *el paso más natural después de haberse empleado largo tiempo la duplicación de las voces a la octava."* Encuentro también en el *Lexikon* una explicación del fabordón –debo disculparme: no soy un sabio; soy un autodidacta y sólo puedo pensar– que ignoraba por entero. Luego se ha cantado en acordes de sexta. ¡Este es el siguiente escalón del desarrollo polifónico! Y Riemann dice también que poco después se descubrió el verdadero principio de la polifonía: el movimiento contrario. Yo no sabía esto; lo he adivinado. Porque jamás he leído una historia de la música. Respecto a la cuestión del organum querría decir algo aún. Se me dice que la ciencia duda si ha existido alguna vez. Esto es lo que hace la ciencia siempre que algo no se acomoda a sus esquemas. Pero el organum es una cosa tan evidente, que aunque no hubiera existido habría que inventarlo ahora e insertarlo en el pasado a posteriori. Pero yo creo que ha existido verdaderamente –la duda de la ciencia me lo confirma.

tidas a análisis, tienen una oportunidad de convertirse en consonancias, como los armónicos más cercanos. (Dicho sea de paso, en el acorde de séptima de dominante se permitió muy pronto introducir la séptima sin preparación, lo que es también un argumento a favor de este punto de vista). Se muestra así que el oído, en su tendencia a seguir la eufonía natural –unísono, octava, quinta–, estaba en el buen camino de la evolución natural. Y se muestra que se cantó en quintas por la misma razón por la que se cantó antes en octavas: por la buena sonoridad. Y se muestra asimismo uno de esos casos curiosos que hacen parecer cabalísticos los secretos de la acústica: que *el canto por quintas –y por lo tanto por cuartas– corresponde perfectamente a las necesidades de la voz humana.* Pues el tenor dista del bajo por término medio una quinta, el contralto del tenor aproximadamente una cuarta o una quinta, y el soprano del contralto igualmente una quinta. Vemos aquí una solución de tipo auténticamente artístico, encontrada instintivamente: dos pájaros de un tiro.

Imagino la ulterior evolución así: poco después del reconocimiento de la tercera como consonancia se encontró la posibilidad del movimiento oblicuo y contrario. Fuera del unísono, octavas y quintas paralelas, había la posibilidad de las terceras paralelas, y, como se ha dicho, probablemente en seguida apareció la posibilidad de los movimientos contrarios y oblicuos: un enorme aumento de los medios de expresión. Y la suposición que sigue, basada en la naturaleza humana, me parece que puede brindar una explicación psicológica del problema.

El canto en octavas y en quintas, sin duda, satisfizo el gusto de una manera natural; correspondía a la naturaleza del sonido y a la naturaleza del hombre, luego era bello. Pero la posibilidad de usar no sólo las octavas y las quintas, sino también las terceras (14), así como los movimientos contrarios

(14) Aquí se me ha hecho una objeción: ¿cómo ese mismo destino de ser prohibidas no ha alcanzado también a las terceras paralelas? Precisamente me he servido del caso de las terceras paralelas como argumento para establecer mi punto de vista, dejándolo a un lado porque no me ha parecido esencial. Pero puesto que ha originado una objeción, deseo discutirlo. En primer lugar: las quintas paralelas han sido prohibidas en la música no con razón, sino injustamente. Desde luego, no se puede afirmar que una suposición exacta, aplicada a un caso análogo, deba llevar también a otro juicio exacto. ¡Pero pretender que un juicio ilógico deba repetirse necesariamente en otro juicio ilógico me parece demasiado! En segundo lugar: no era necesario prohibir las quintas, pues, usadas como único recurso armónico, eran de por sí antiartísticas. Y tampoco había por qué prohibir las terceras, que, no usándose con exclusión de otros medios, son buenas. Pero las terceras, empleadas exclusivamente, son consideradas como un método de conducción de las voces de categoría inferior, de donde la expresión "rellenar" [austerzen] constituye una notificación de que se ha eliminado la idea de unas voces reales e independientes. En el contrapunto doble, las terceras son sólo partes de relleno, elementos sonoros que se añaden sin alcanzar por esto un especial mérito en la conducción de las partes. Por último, las terceras paralelas

y oblicuos, pudo haber provocado el vértigo de considerar malo todo lo que se había hecho anteriormente, aunque no era sino simplemente anticuado; es un vértigo semejante al que puede observarse –y no sólo en el arte– en todo gran progreso. Se olvida hasta tal punto el agradecimiento que se debe a los predecesores, que llega a odiarse su trabajo, sin pensar que sin él el progreso no hubiera sido posible. Incluso aunque su obra haya estado llena de errores. Y el desprecio por lo antiguo es tan grande como injustificado. El que considere las cosas rectamente dirá: no quiero hacer nada anticuado, porque conozco las ventajas de lo nuevo y porque sería extemporáneo. Y para evitar esta extemporaneidad más vale apresurarse que no llegar luego renqueando. Sería justo reprochar a alguien que hoy escribiese *gegen dem,* con dativo; pero debería saberse que *gegen* [contra], antiguamente, podía usarse tanto con dativo como con acusativo, y por lo tanto no se trataría de un uso equivocado, sino sólo anticuado. Y tenía razón Schaunard cuando caracterizaba el estilo de su compañero de bohemia Barbemouche única y exclusivamente con la palabra "hogaño", que aparecía a menudo en la novela de Barbemouche [en las *Escenas de la vida bohemia* de Murger]. Pienso que tales observaciones sobre la naturaleza humana del artista son tan seguras para juzgar la evolución del arte como pueda serlo la física. Piénsese que el arte ha seguido tanto el camino de la naturaleza de los sonidos como el de la naturaleza de los hombres. Y el arte surge del compromiso entre estos dos factores, de un intento de adecuación mutua. Y puesto que el sonido, la materia inanimada, no ha de adaptarse, habremos de hacerlo nosotros, acomodándonos muchas veces con esfuerzo. Y a menudo sobrevaloramos lo que hemos hecho nosotros e infravaloramos lo que han hecho los que nos precedieron, incluso cuando éstos han dado quizá un paso tan grande y difícil como el nuestro.

Así han debido de ocurrir las cosas. Si a la alegría por la conquista se asocia la coacción sectaria, de este matrimonio brotará la ortodoxia. La ortodoxia, que no tiene necesidad de emprender nuevas conquistas, sino que encuentra su misión en mantenerlas con exceso. Extrae todo lo que puede derivarse de sus presupuestos; pero, con su exageración, no sólo conduce a errores, sino que erige un baluarte contra toda nueva conquista. Así se puede fácilmente imaginar cómo de las frases "no es necesario componer únicamente con octavas y con quintas", "a las octavas y quintas se pueden añadir las terceras", "se puede usar, en vez del movimiento directo, el contrario y el oblicuo", se han hecho estas otras: "es malo componer con octavas y quintas", "se deben añadir las terceras a las octavas y quintas", "el movimiento contrario y el oblicuo son mejores que el directo". Piénsese que estas indicaciones se daban como reglas y habían de tomarse como reglas que estaba prohibido conculcar; y reflexiónese con qué facilidad se pudo olvidar su origen. Con qué facilidad se pudo olvidar que *las octavas y las quintas no son malas en sí,* sino que, por el contrario, *en sí son buenas;* que fueron tenidas únicamente por primitivas, por poco artísticas. Pero que *no había ninguna razón física o estética* para no servirse de ellas de nuevo en cuanto hubiera ocasión. Piénsese ahora que estas reglas fueron mantenidas durante siglos bajo la forma "no debes...", y resultará claro que el oído terminó por olvidar aquella eufonía en otro tiempo admitida y cómo su uso levantó *escándalo* a causa de la *sorpresa que origina siempre lo nuevo.* Pienso que las sucesiones de octavas y quintas paralelas habían estado en desuso durante siglos, y el oído, al escucharlas nuevamente, las tomó por nuevas (15), por extrañas; y en realidad lo cierto era lo contrario. Era un procedimiento antiguo, sólo que olvidado. Y si un músico dice: "Pero yo noto estas quintas, me sorprenden, y encuentro que suenan desagradables", esto no es argumento contra la tesis aquí expuesta; pues lo nuevo sorprende siempre, y parece que suena mal aunque no sea así.

Y vamos ahora con las octavas y quintas resultantes. La ortodoxia las explica de una manera sencillísima: para no escribir octavas y quintas efectivas se debe evitar el movimiento paralelo de estas consonancias perfectas. Toda otra tentativa de *justificar la prohibición de octavas y quintas resultantes es ilusoria.* No sólo por la razón de que *incluso las octavas y quintas efectivas no suenan mal,* sino ante todo porque esta ley *ha tenido únicamente una vida aparente en los tratados,* pero en la práctica, es decir, *en las obras maestras, ha sido casi siempre infringida.*

¿Cómo debe situarse el alumno ante este problema? Quiero esta vez examinar la cuestión a fondo, ya que tengo la intención de remitirme en lo sucesivo a esta exposición general para no tener que repetirla más. Podría plantearse la pregunta: si las octavas y quintas paralelas no son malas, ¿por qué no las puede escribir el alumno? Mi respuesta es: el alumno podrá escribirlas, pero en un

(usadas exclusivamente) y las sextas paralelas se perciben como escasamente artísticas, incluso como vulgares. Demostración: la música popular, que las emplea casi como única polifonía. Son quizá vulgares, pero no imposibles, y ocasionalmente pueden usarse (como en *Sigfrido*) artísticamente.

(15) Esta circunstancia habla también (nada puedo hacer yo: es la *circunstancia* la que habla) contra ese método pseudomoderno de construir melodías y similares con quintas, y de aprovecharse de la novedad y extrañeza que causa. A mí me resulta desagradable; pero no porque sea nuevo, ni porque en realidad sea antiguo; tampoco porque no tenga más mérito que las sucesiones de sextas que en casos semejantes escribían los predecesores de estos innovadores. Quizá lo que me molesta es la presunción y la jactancia que manifiesta tal procedimiento: por eso mismo es inelegante; pero sobre todo me parece cada vez más que en la prohibición de las quintas paralelas hay algo de exacto, aunque se haya interpretado equivocadamente: la aversión a la consonancia, que quizá se corresponde con la tendencia inversa: la inclusión en la obra de las consonancias más alejadas, es decir, de las disonancias.

estadio ulterior. La enseñanza debe conducir a través de un desarrollo completo. Si no se hace esto y se dan sin fundamentar los resultados finales en forma de reglas, la petrificación de las raíces quitaría al conocimiento todo su valor y conduciría a errores semejantes a los que acabo de desenmascarar. Las formulaciones demasiado rígidas pueden llegar a estrangular la evolución y a perturbar la visión del pasado haciendo incomprensible lo que en otro tiempo fue vivo. Por una razón similar no soy amigo de la nueva ortografía, aunque comprendo las ventajas prácticas de la brevedad muy bien y aunque también sé muy bien que el deseo de expresar con la grafía sólo lo que realmente se pronuncia está perfectamente justificado. Pero encuentro arriesgado eliminar despiadadamente esos signos que a menudo representan rudimentos de las sílabas antiguas. Puede fácilmente perderse la posibilidad de recordar la raíz de la palabra cuando se quiera ir a la significación verdadera, originaria, de una expresión. Y nace el peligro de que nuestra escritura se vuelva demasiado pobre en tales puntos de referencia que pueden servirnos como indicadores de sus orígenes. Terminarían por conocerlos sólo los historiadores de la lengua, y desaparecerían de la conciencia viva de todos. Si la armonía procediera del mismo modo, sin escrúpulos, muchos problemas de conducción de las voces en las antiguas obras maestras se nos volverían incomprensibles. Más aún. En la elaboración de antiguas obras maestras, en las que tan frecuentemente la armonía está sólo expresada en el bajo cifrado, y que tanto más cerca las sentimos de nosotros cuanto más fiel estilísticamente es su interpretación, el empleo de medios inadecuados para la conducción de las partes llevaría inexorablemente a un desajuste entre el contenido y la forma de ejecución que ofendería a una sensibilidad delicada. La misma incongruencia se originaría si el alumno quisiera realizar sus ejercicios sin tener en cuenta estas prohibiciones. Por lo demás, si alguien quisiese redactar un tratado de armonía que sólo tuviera en cuenta el gusto armónico nuestro, de los más modernos, que considerara permitido lo que hacemos y prohibido lo que no hacemos, entonces todas estas observaciones desaparecerían. Hemos llegado hoy al punto de no hacer ya ninguna diferencia entre consonancia y disonancia. O al menos, a usar la consonancia de no muy buena gana. Lo que posiblemente es sólo una reacción contra la pasada época de la consonancia; una exageración quizá. Pero llegar a la conclusión de que las consonancias están prohibidas porque no aparecen en la obra de este o de aquel compositor sería un error semejante al de la prohibición de las quintas por nuestros predecesores. Por lo que a mí se refiere personalmente –pero sólo porque y en cuanto no sé hacer otra cosa mejor– diría a mis alumnos: todos los acordes y todas las sucesiones son posibles. Pero sin embargo siento ya hoy que también aquí hay ciertas condiciones de las que depende el uso de una u otra disonancia. No estamos aún lo bastante distanciados de los acontecimientos de nuestros días como para

poder conocer sus leyes. La cercanía nos abruma con muchos elementos inesenciales que nos ocultan lo esencial. Si estoy en medio de un prado, veo cada tallo de hierba. Pero esto no tiene ningún valor para mí si lo que busco es un sendero hacia la cumbre de la montaña. Si me alejo, desaparecerán de mi vista los tallos de hierba, pero probablemente vea el camino. Tengo la sospecha de que el camino, incluso este camino, estará lógicamente enlazado con la parte que anteriormente se dejó atrás. Creo que en nuestra armonía moderna terminarán finalmente por reconocerse las mismas leyes de la armonía antigua. Sólo que naturalmente más ampliadas y generalizadas. Por eso me parece de gran importancia conservar los conocimientos de los antiguos. Pues precisamente de ellos se inferirá –así lo espero– cuán justo es el camino en el que buscamos. Con el mismo derecho con el que podría suprimir para el alumno al comienzo de sus estudios la prohibición de las quintas paralelas podría también abstenerme de todas las indicaciones que se refieren al tratamiento de la disonancia, a la tonalidad, a la modulación, etc. También todo esto está hoy superado. Pero no se debe olvidar que sólo un pequeño grupo de los más jóvenes marcha por ese camino. Casi todos los grandes maestros de nuestro tiempo –Mahler, Strauss, Reger, Pfitzner– se mantienen en su mayor parte dentro de la tonalidad. A una enseñanza que defendiera sólo los objetivos de un grupo por ahora pequeño, por lógica y estrictamente que estuviera construida, podría acusársele sin injusticia de partidista. Y precisamente mi intención es exponer una enseñanza que, sin servir a ningún partidismo –y precisamente por esto– obtenga resultados que para el grupo de los que piensan como yo posean una validez. Esto es precisamente lo que quiero mostrar: que se *deben* alcanzar esos resultados. Tal es mi meta.

El alumno puede seguir, pues, tranquilamente el camino del desarrollo de la música. Si aprende armonía sólo porque se interesa por las obras maestras, porque quiere comprenderlas mejor, será inútil para él ocuparse con creaciones de imágenes musicales elaboradas con ejemplos más o menos modernos, ya que va a ocuparse de ellos poco tiempo. En cambio es muy importante para él tomar una posición justa respecto a lo nuevo. A esto tiende una enseñanza que, con su carencia de prejuicios, hace pasar a mejor vida muchas leyes eternas y permite la perspectiva de la evolución de lo bello, es decir: ese cambio de opinión que convierte lo nuevo –prohibido por el oído de los antiguos– en antiguo, y lo antiguo– que complace ahora al oído –en un nuevo "nuevo" que por ahora está prohibido a nuestro oído. Pero si el alumno es compositor, puede aguardar tranquilamente el estímulo de su evolución y de su naturaleza; y no debe querer escribir cosas con cuya responsabilidad sólo puede cargar una personalidad completamente formada; cosas que los artistas han escrito casi de mala gana, obedeciendo sólo al imperativo de su propio

75

desarrollo, pero no al deseo sin freno de una irresponsabilidad sin dominio del sentido de la forma.

El alumno, pues, deberá *evitar* por completo las *octavas y quintas paralelas* mientras tenga necesidad de seguir su aprendizaje. Y podrá emplearlas en cuanto sus tendencias, gustos e inteligencia artística le pongan en condiciones de asumir tal responsabilidad. *Las octavas resultantes podrá emplearlas sin temor excepto en algunos casos que discutiremos en su momento. Las quintas resultantes podrán ser utilizadas siempre y sin ningún condicionamiento.*

ENLACE DE ACORDES EN ESTADO FUNDAMENTAL
640 CON ACORDES DE SEXTA, DE ACORDES DE SEXTA CON ACORDES EN ESTADO FUNDAMENTAL Y DE ACORDES DE SEXTA ENTRE SI

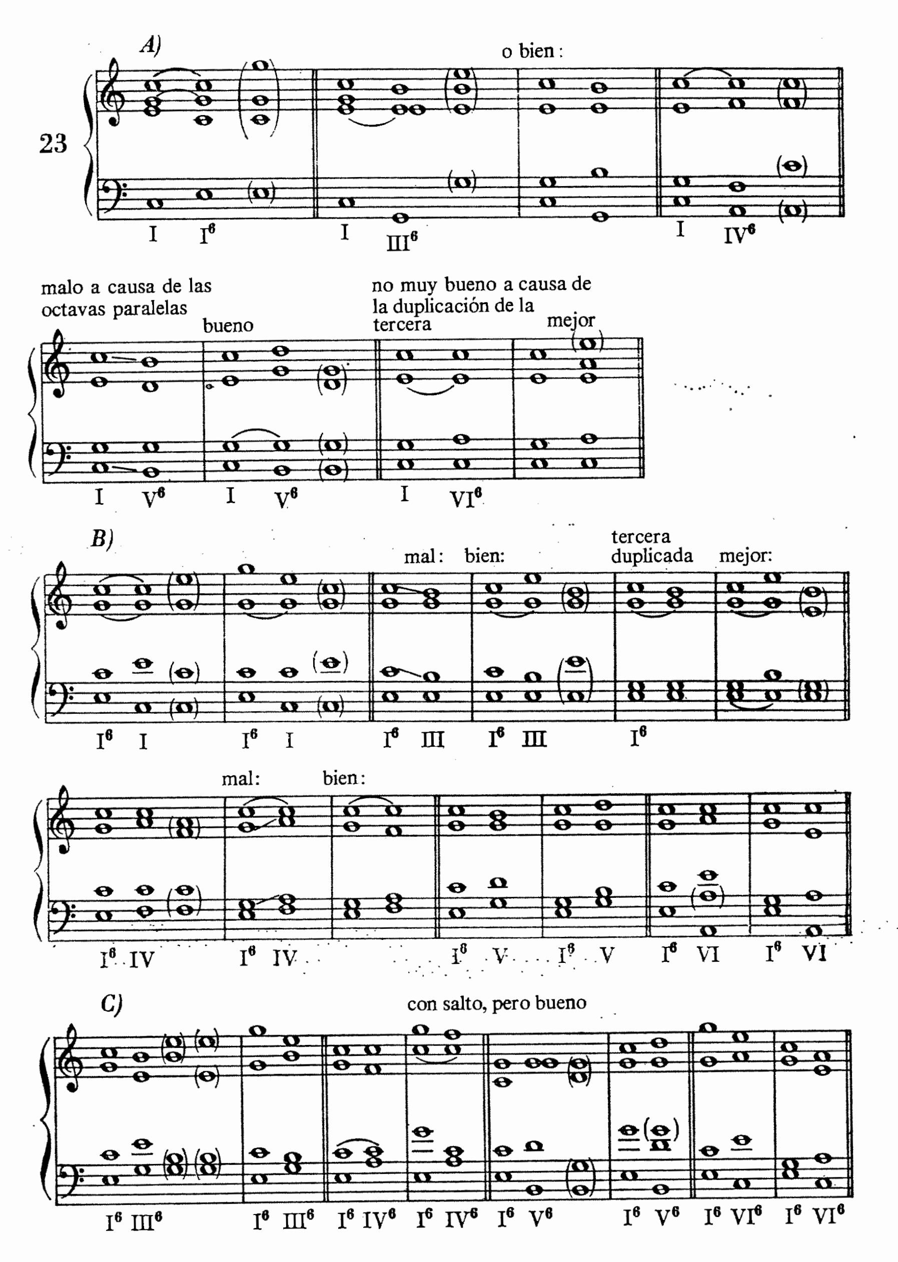
Se trata ahora de analizar y realizar los encadenamientos indicados en las tres tablas siguientes (A, B, C):

A. Tríada del I grado con acordes de sexta de los grados I, III, IV, V, VI
Tríada del II grado con acordes de sexta de los grados II, IV, V, VI, VII
Tríada del III grado con acordes de sexta de los grados III, V, VI, I
etcétera.
Tríada del VII grado con acordes de sexta de los grados III
y luego:

B. Acorde de sexta del I grado con tríadas de los grados I, III, IV, V, VI
Acorde de sexta del II grado con tríadas de los grados II, IV, V, VI, VII
etcétera.
Acorde de sexta del VII grado con tríadas de los grados III
y por último:

C. Acorde de sexta del I grado con acordes de sexta de los grados III, IV, V, VI
Acorde de sexta del II grado con acordes de sexta de los grados IV, V, VI, VII
etcétera.
Acorde de sexta del VII grado con acordes de sexta de los grados III

El alumno hará bien en realizar todas las sucesiones de las tres tablas (si es posible en las demás tonalidades). Hay aquí por vez primera dificultades en la conducción de las partes, y lo mejor será afrontarlas desde este momento, alcanzando la necesaria destreza para no fracasar después en cosas más importantes a causa de inhabilidad en la conducción de las partes.

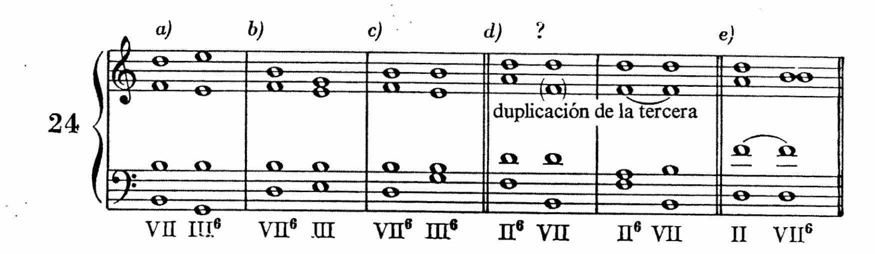


Analizaremos aquí solamente el I grado. El alumno debe trabajar, según este modelo, los restantes grados (¡no olvidar las demás tonalidades!). El alumno se encontrará en algunos casos en la necesidad de evitar octavas y quintas paralelas efectivas. En algunos otros casos tendrá que renunciar en parte a mantener las notas comunes porque resultarían de lo contrario duplicaciones superfluas de la tercera.

El enlace de un acorde tríada en estado fundamental con su inversión, y viceversa (I-I_6, o II_6-II, o IV-IV^6_4 o V_6-V^6_4) se llama *cambio.* Sin que ocurra una mutación armónica (por lo que los cambios tienen sólo valor melódico), dos o más voces cambian sus funciones. En nuestro caso, una de ellas es el bajo.

El alumno hará bien en realizar cada caso dos veces (¡por lo menos!); en un caso duplicará en el acorde de sexta la octava, y en el otro duplicará la quinta. Así ocurrirán siempre soluciones diversas y, frecuentemente, nuevas dificultades. El alumno debe buscar, tan a menudo como le sea posible, más de dos soluciones. Pues casi cada posición presenta problemas distintos. Además se recomienda también probar la siguiente posibilidad: duplicar la quinta en el acorde inicial.

El VII grado requiere una consideración especial.



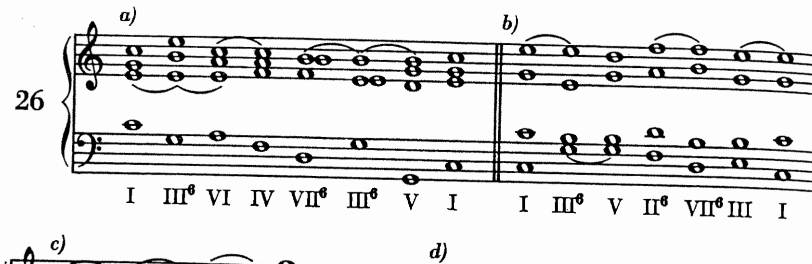
En el ejemplo 24 *d* nos encontramos un caso nuevo. El acorde del II grado es aquí un acorde de sexta, y el *fa* necesario para la preparación de la quinta disminuida está sólo en el bajo, el cual debe ir a *si* en el acorde siguiente. Así pues, la quinta disminuida no puede ser preparada si el *fa* no se presenta también en una de las voces superiores. Entonces tendremos que duplicar aquí el *fa,* es decir, la tercera. Es digno de advertir cómo la necesidad suprime la regla. El caso de los ejemplos 24 *i* y 24 *l* es similar. En 24 *i* el *do* del tenor no puede descender al *si* a causa de las octavas paralelas que se formarían con el soprano; tampoco puede ir al *fa,* porque este *fa,* como disonancia que es, no puede duplicarse. No queda más posibilidad que ir al *re,* es decir, duplicar la tercera en el acorde de sexta del VII grado. Otra solución del mismo problema se presenta en el ejemplo 24 *k,* en cuyo primer acorde ha de ser duplicada la tercera. En 24 *l,* por la misma razón que en 24 *i,* el tenor ha de hacer un salto de quinta disminuida. Tal salto, según las antiguas reglas, debería ser evitado por antimelódico, o más bien porque resulta difícil de entonar. En general, también nosotros evitaremos tales saltos (como ya se ha dicho) para no perturbar el equilibrio estilístico. Pero si nos vemos obligados por una necesidad a escribir este intervalo (que por lo demás es inevitable en el bajo), trataremos en lo posible de resolver igualmente la disonancia (= dificultad de entonación) contenida en el intervalo disminuido o aumentado. Lo mejor será hacer ascender el *si* –la "sensible ascendente"– al *do,* y hacer descender el *fa* –la "sensible descendente" –al *mi*–. Pero como esto no es siempre posible, presentamos en el ejemplo 25 algunas otras posibilidades resolutivas (compases del 5 al 10):

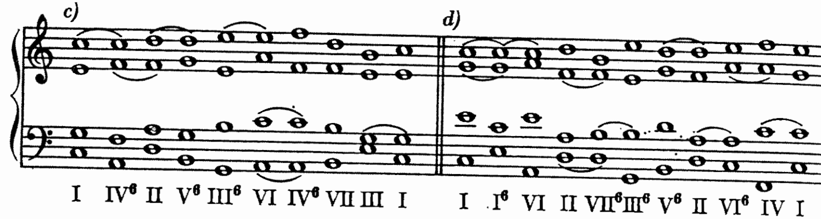


Atendiendo cuidadosamente a estos detalles habrá posibilidad de lograr una perfección formal que considero como el fundamento adecuado para desarrollar el sentido de la forma. Naturalmente, estos ejemplos no sonarán demasiado "expresivos"; pero no serán ya tan rígidos como los iniciales.

El alumno usará ahora el acorde de sexta en la elaboración de estos pequeños fragmentos, tomando como hilo conductor esta indicación: en cualquier lugar en que pueda estar un acorde en estado fundamental podrá ir igualmente su acorde de sexta correspondiente; únicamente al comienzo y al final será obligatorio el acorde en estado fundamental (del I grado). Si se precisara, en el curso de un ejercicio, repetir un acorde, podrá usarse una vez el acorde de sexta correspondiente. Pero no será bueno utilizarlo continuamente. Los ejercicios tendrán una longitud de unos 8 a 12 acordes; más largos sería superfluo, porque ocurrirían demasiadas repeticiones. El ejemplo 26 muestra algunas de estas pequeñas frases posibles:









La decisión de elegir entre un acorde en estado fundamental y su primera inversión dependerá, naturalmente, de la consideración de la línea melódica del bajo. En general, debe evitarse que el bajo, en lo posible, mantenga notas ligadas. A veces podrá conseguirse, como en el ejemplo 26 *a,* con un salto de octava que produzca así un cambio de posición. Otras veces, escogiendo un acorde de sexta en vez del fundamental, o viceversa. También la repetición de la nota del bajo, aunque medie una o más notas, resulta entorpecedora. En el ejemplo 26 *a,* si yo hubiera usado en el VI grado el acorde de cuarta y sexta en vez del fundamental, no habría resultado muy útil saltar a la octava inferior. El alumno, en cuanto sea posible, debe evitar tales repeticiones, y el profesor corregirlas. Pues si —como ocurre en este caso— la repetición no está justificada por algún motivo, resulta de mal efecto. Es distinto el caso de 26 *e,* en el que la repetición de *do* y *mi* apenas puede molestar; no tanto porque entre las repeticiones hay dos acordes en el primer caso y tres en el segundo, como porque la sucesión de las notas del bajo en ambos casos sigue direcciones contrarias después de las repeticiones. Para juzgar si es buena la

línea del bajo habrá que tener en cuenta el principio de la variedad melódica. Si las repeticiones de sonidos son inevitables, se debe al menos intercalar entre ellas algún otro sonido, o cambiar, después de cada repetición, la dirección de la línea melódica. Asimismo hará bien el alumno desde ahora en fijarse en el sonido más alto de la línea melódica. Este sonido debe tratarse como punto culminante de la misma, es decir, no debe presentarse más que una vez, pues su repetición, en general, perturba de manera más perceptible que la de los otros sonidos menos notorios.

b) EL ACORDE DE CUARTA Y SEXTA

Ya se ha dicho antes por qué el acorde de cuarta y sexta requiere un tratamiento distinto. Pero aún consideraremos aquí una razón dada por la antigua teoría. La cuarta se consideraba como una consonancia imperfecta o como una disonancia. Esto se corresponde con la sensación justa, pues aunque la cuarta aparece entre los primeros armónicos, lo hace en dirección contraria y por ello es una consonancia menos simple que los intervalos que aparecen en la dirección normal. Pero la cuarta ocurre en casi todos los acordes consonantes como relación entre dos voces, y sólo se considera como disonancia cuando la nota inferior de dicha cuarta está en el bajo. La antigua teoría dice que la cuarta está permitida cuando una quinta o una tercera más bajas la "cubren"; en los demás casos debe ser preparada y resuelta como disonancia. Se afirma así una cosa extraña: que los dos sonidos de la cuarta forman (cuando el inferior está en el bajo) una disonancia, mientras que en otro caso (cuando la cuarta va "cubierta") forman una consonancia. A esto se añade que en otro estado, en la inversión (téngase en cuenta que la regla dice: toda consonancia perfecta da en su inversión otra consonancia perfecta, toda disonancia otra disonancia, etc.), estos mismos dos sonidos producen una consonancia perfecta, la quinta. Esto es lo bastante contradictorio y poco sencillo como para no ser natural.

Me parece más sencilla la siguiente explicación: un bajo que no sea al mismo tiempo la fundamental parece tener la tendencia a imponer sus armónicos, es decir, a convertirse en fundamental. Ahora encontramos, como ya se había indicado, un caso, el acorde de cuarta y sexta, en el que el bajo encuentra en los restantes componentes del acorde un importante apoyo a su tendencia. En el acorde de cuarta y sexta, pues, hay una discrepancia entre su forma aparente (externa) y su constitución (interna). Mientras, por ejemplo, su forma aparente es la del I grado, su constitución, su instinto, tiende al V. Esta discrepancia puede tener una cierta similitud con la que se nota en la disonancia, pues también en la disonancia hay una tendencia al cambio de fun-

damental. Pero mientras en la verdadera disonancia suenan simultáneamente sonidos que jamás, en ninguna posición, pueden convertirse en consonancias, los sonidos del acorde de cuarta y sexta, en posición distinta, constituyen una consonancia absoluta (tríada en estado fundamental, acorde de sexta). La exigencia del acorde de cuarta y sexta de ser resuelto, de ser tratado como disonancia, no se manifiesta, pues, con la violencia de la verdadera disonancia. Con ella sólo tiene en común la circunstancia de que existe una discrepancia que atrae hacia sí la atención, que parece exigir una especial consideración, un tratamiento especial. No se trata precisamente de una preparación o resolución como en las disonancias. Lo que llamamos preparación y resolución del acorde de cuarta y sexta se parece muy poco a la preparación y resolución del acorde de séptima. Pero en todo caso es cierto que al acorde de cuarta y sexta, en cuanto que dejaba percibir un problema que no se comprendía bien, se le ha deparado siempre un trato especial. Esto ya hubiera bastado para conferirle una posición especial. Los problemas que plantea quizá sean menores o distintos que los supuestos, y el método con que han sido afrontados, quizá exagerándolos, no los ha resuelto por entero. Ahora bien, la posición de este acorde, haya nacido de la convención o de la naturaleza, es en todo caso bien precisa. Y como ha sido usado siempre, teniendo en cuenta una supuesta peculiaridad, de manera especial, y como ha ido siempre precedido y seguido de determinados acontecimientos armónicos, produce un efecto semejante al de una cita a la que falta una parte: "...de la Mancha, de cuyo nombre...", que hay que completar con lo que le antecede y lo que le sigue. Al advertir una causa conocida se despierta la espera del efecto correspondiente. Cuando se comprende la primera palabra, se espera la continuación adecuada. Es el efecto del cliché, de la fórmula. El acorde de cuarta y sexta se ha desarrollado hasta alcanzar el estado de fórmula con efecto de cliché; su aparición no puede imaginarse sin unos habituales fenómenos que le acompañan. Si la manera de tratar este acorde es adecuada o no es algo de escaso interés al lado de la constatación de la importancia que ha tenido en el desarrollo de la música durante más de tres siglos. Pero será bueno ocuparnos todavía de esta cuestión. Resumo: la tendencia del bajo a convertirse en fundamental es apoyada por los armónicos; así, pues, el acorde de cuarta y sexta debe ser resuelto convirtiendo el bajo en fundamental. Por ejemplo: el acorde de cuarta y sexta del I grado pasa al V grado manteniendo el *sol* ligado. Esta es, en efecto, *una* de las maneras posibles de tratarlo. Pero la discrepancia que existe en el acorde de cuarta y sexta y su tendencia a la resolución no son absolutamente obligatorias, y no es preciso seguirlas, ya que sólo son apoyadas por los armónicos. Es posible quizá pasar por ellas prudentemente, desviando tan sólo la atención de esa discrepancia. Y esto puede ocurrir transfiriendo la responsabilidad del movimiento armónico a una de las dos voces implicadas. Así se desvía la atención de lo simultáneo hacia lo sucesivo, de lo armónico a lo melódico. Un procedimiento adecuado es el empleo, en el bajo, de un fragmento de escala compuesto por tres o cuatro sonidos sucesivos, uno de los cuales –si es posible en el centro– soporta el acorde de cuarta y sexta. El oído, al percibir tal secuencia melódica, la escucha como causa momentánea, considera el huidizo acorde de cuarta y sexta como elemento secundario y se siente satisfecho. Esto podría explicarse también de otra manera: en el acorde de cuarta y sexta luchan por el predominio dos sonidos: el bajo y su cuarta (que es la auténtica fundamental). El acorde siguiente ha de ser una concesión al bajo o a la fundamental. Si vence el bajo, iremos del I grado al V. Pero muchas veces no se lleva la concesión tan lejos, sino que se elige un camino medio. Puede ocurrir entonces que la tercera se convierta en fundamental (cuando dos pelean, se beneficia un tercero) (16), y en tal caso iremos del I grado al III. Algo semejante ocurre cuando la cuarta (la fundamental) no cede. Entonces al I grado sucederá el IV o el VI. En estos tres casos, propiamente hablando, los sonidos en lucha resultan todos, de alguna manera, vencidos. En el III grado el *sol* es sólo la tercera, y en el IV y VI el *do* es respectivamente quinta y tercera del acorde. Pero tienen la satisfacción de que tampoco ha vencido su rival, y los sonidos del acorde parecen así volverse tan malignos como los seres humanos en cuanto entran en colisión unos con otros. Este es otro modo de enfocar el problema del acorde de cuarta y sexta: introducirlo sobre una nota de paso del bajo. Ambos métodos se asemejan a la forma y tratamiento de otras disonancias. Por ello se justifica el hablar aquí de resolución, aunque la resolución en las otras disonancias tiene otras razones psicológicas. Sin embargo, debe distinguirse entre formas que pueden explicarse armónicamente (influjo de los armónicos del bajo) y formas dependientes de la conducción de las partes (empleo del acorde de cuarta y sexta sobre una nota de paso). O se puede hacer lo que yo hago: ampliar adecuadamente el concepto de resolución.

La llamada "preparación" del acorde de cuarta y sexta puede explicarse de manera semejante. Tomemos uno de los dos sonidos del acorde. La fundamental, precedida del grado IV o VI (o eventualmente del acorde de séptima del II grado, cuya séptima es precisamente *do*), o el bajo, precedido del grado V o III. Cualquiera de los dos podría justificar su deseo de obtener el predominio de derecho. Se podría considerar también la cuestión en el sentido de que, para preparar la aparición de tal discrepancia, al menos uno de los

(16) Los europeos (grados I y V) que se han destrozado mutuamente en beneficio de la subdominante (Japón), de la mediante (América) o de cualquier otra "mediante" de la cultura.



dos sonidos debe aparecer antes del acorde. O también (para explicar el movimiento por grados conjuntos), que una conducción melódica del bajo dulcifica la dureza del fenómeno.

Explicar por entero el tratamiento del acorde de cuarta y sexta me parece difícil, porque encuentro que no se corresponde exactamente con el problema que en él yace. Me admira la fina capacidad de diferenciación de los antiguos, que notaron perfectamente que este acorde es algo distinto de una tríada perfecta. Pero sé también demasiado bien que esta genial intuición se aparta del conocimiento natural en cuanto es tratada con excesiva ortodoxia. A pesar de ello (y por razones que ya he mencionado repetidamente), nos ocuparemos del acorde de cuarta y sexta de acuerdo con la teoría antigua.

Según estas reglas, el acorde de cuarta y sexta debe ser:

1. preparado,
2. resuelto, o bien
3. presentado como nota de paso; y
4. la nota del bajo no debe ser tomada ni dejada por salto; debe mantenerse ligada o ser alcanzada y dejada sólo por grados conjuntos. Esta regla coincide, hasta cierto punto, con el 3.

La preparación del acorde de cuarta y sexta se diferencia de la preparación de la disonancia en que puede elegirse entre dos sonidos. Se puede preparar la quinta (es decir, el bajo) o la fundamental; es decir: uno de estos sonidos debe formar parte del acorde precedente y mantenerse en la misma voz en el acorde de cuarta y sexta. La resolución puede hacerse: o bien manteniendo el bajo mientras las demás voces se mueven sobre él para formar el nuevo acorde, o bien conduciendo el bajo un grado ascendente o descendente para que se convierta en fundamental o en tercera del acorde siguiente. *Un acorde de cuarta y sexta no puede ser ni precedido ni seguido por otro acorde de cuarta y sexta.* Pues ello significaría sumar a un problema todavía no resuelto otro problema también sin resolver, lo que contradice abiertamente el sentido de la forma. Esto recuerda las quintas paralelas, que muchas veces se originaban porque la quinta de un grado pasaba a ser quinta de otro. El tratamiento del acorde de cuarta y sexta como nota de paso afecta sólo al bajo. Ya he dicho que no se trata de un procedimiento armónico, sino melódico; pues la eficacia de este método consiste en que la atención se desvía hacia la sucesión melódica. Esta sucesión melódica es un fragmento de escala constituido por tres sonidos, de los cuales el central lleva el acorde de cuarta y sexta. La escala puede ser considerada como una melodía, como la melodía más simple y primitiva. Primitiva a causa de su mínima articulación y posibilidad de cambio: los sonidos sólo pueden ordenarse según un único principio (de grado en grado) y en una única dirección (ascendente o descendente). Una melodía

más compleja e interesante posee una estructura más rica en posibilidades de variedad. La dirección y dimensión de cada paso cambia frecuentemente, incluso continuamente, y las repeticiones –que hacen reconocible el sistema– muestran, si no una multiplicidad de principios, al menos numerosas variantes. Sin embargo, la escala es una melodía. Pues posee un sistema y una construcción; es una melodía primitiva, una forma relativamente sin apenas valor artístico, pero sin embargo, por ser una melodía es ya una forma artística. He mencionado aquí esta peculiaridad de la escala porque a menudo se presentarán oportunidades de resolver problemas aparentemente armónicos con soluciones melódicas. Por ejemplo, el buen efecto de una escala diatónica o cromática (completa o fragmentaria) en el bajo es una consecuencia de la fuerza melódica y produce así más el efecto de una especie de polifonía que un efecto armónico.

La eficacia de la melódica en una pieza cuyo único objetivo sea armónico es tan notoria –sin que por ello haya de ser necesariamente mayor– que introduce una satisfacción formal comparable a la producida con medios armónicos. A este objeto no es necesario utilizar siempre una escala entera. Un fragmento de escala, tres o cuatro sonidos sucesivos se perciben como una continuidad, como una melodía. Semejantes formaciones ocurren en los ejercicios armónicos también sin la presencia del acorde de cuarta y sexta. Se podría pensar, pues, en un uso moderado de este procedimiento, a fin de que conservase la fuerza de variedad necesaria. Pero no es preciso tal cuidado, pues el acorde de cuarta y sexta no debe resaltar bajo esta forma, sino sólo pasar ligeramente, poco advertido. Y si este fragmento de escala se utilizase únicamente para este fin, el acorde de cuarta y sexta se haría necesariamente notar siempre.

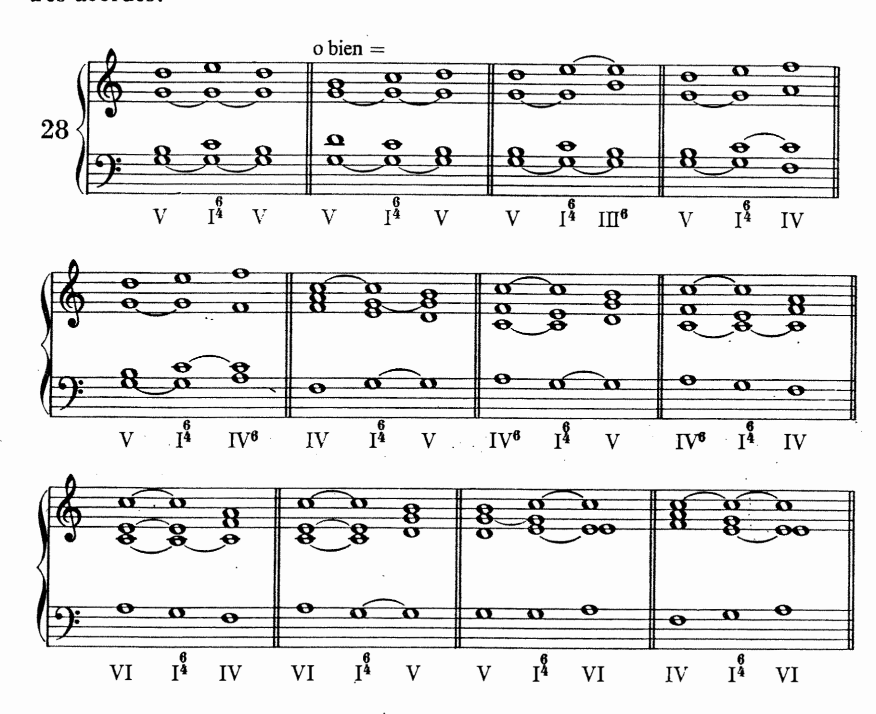
27/a

V I^6_4 — III^6 I^6_4 — IV I^6_4 — IV^6 I^6_4 — VI I^6_4

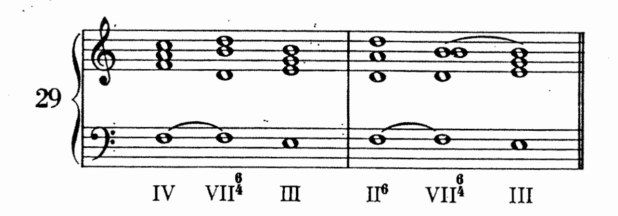
27/b

I^6_4 V — I^6_4 III^6 — I^6_4 IV — I^6_4 IV^6 — I^6_4 VI

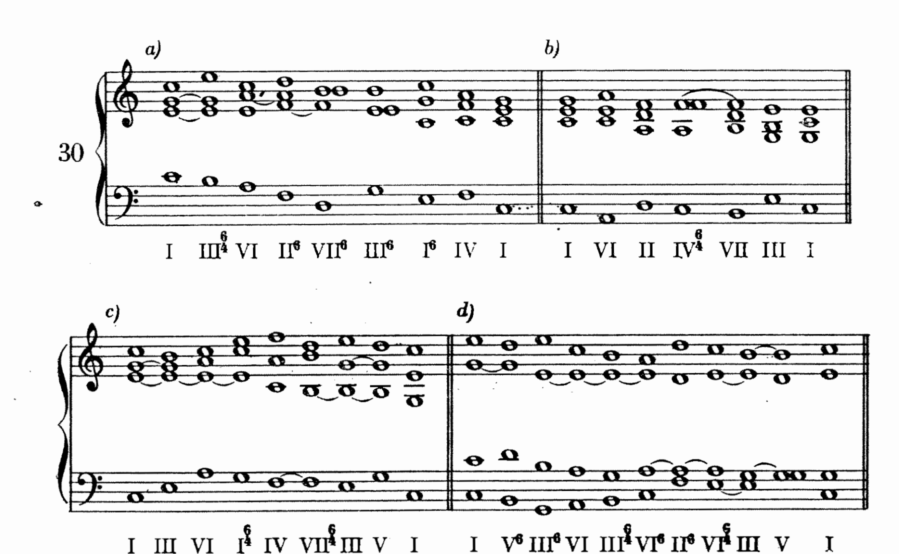
El ejemplo 27 *a* muestra algunas preparaciones; el 27 *b* algunas resoluciones; en el ejemplo 28 se reúnen preparación y resolución en sucesiones de tres acordes:



El alumno debe trabajar la preparación y resolución de esta segunda inversión en acordes distintos del I grado. En general, son menos usuales, pero algunos se presentan con frecuencia. Especial atención requiere el del VII grado, ya que en él la quinta es además una disonancia por otra razón ya conocida.



Aquí, naturalmente, sólo puede emplearse para la preparación el IV grado (sólo en estado fundamental) y el II (sólo en primera inversión), y para la resolución exclusivamente el III grado (sólo en estado fundamental), de manera que la sucesión con el acorde de cuarta y sexta del VII grado únicamente puede adoptar las formas IV-VII$^6_4$III o II$_6$-VII$^6_4$III.



El ejemplo 30 muestra algunos períodos breves. En 30 *d* los grados III y VI ocurren tres veces cada uno. Sin recomendar tales repeticiones, las he usado aquí para que el alumno vea cómo un bajo favorablemente variado puede mejorarlas.

ACORDES DE SEPTIMA

Un acorde de séptima consta de tres terceras superpuestas a la fundamental, es decir, de fundamental, tercera, quinta y séptima. Es una disonancia; así, pues, uno de esos fenómenos que se manifiestan nacidos de la necesidad de emplear los armónicos más alejados. A propósito del VII grado he mencionado ya la manera en que pudo introducirse: como nota de paso. Una vez que tenía que hacer, por ejemplo, un salto de tercera, unía los sonidos extremos de este intervalo pasando por el sonido intermedio, que era disonante

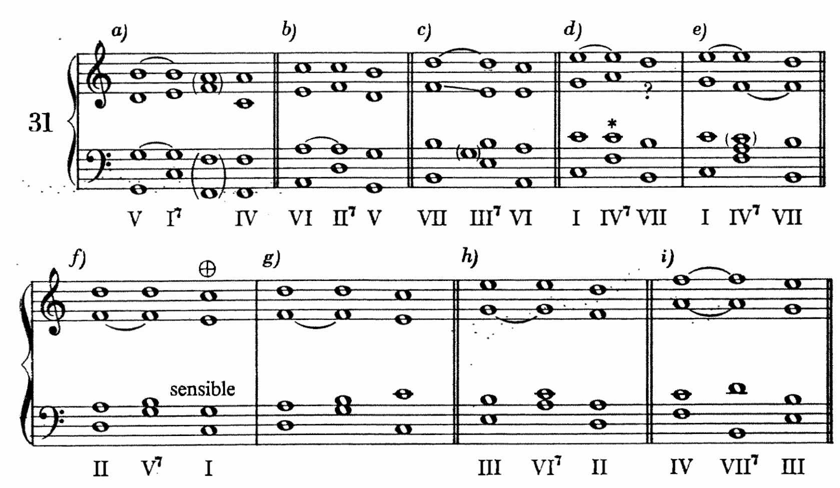


en el acorde. Este sonido aparecía fugazmente, de pasada, sin acentuar, para no atraer hacia sí la atención (en tiempo débil del compás). Más tarde apareció un nuevo uso de la disonancia: *acentuada* (en tiempo fuerte del compás). Su origen puede explicarse de la siguiente manera: una voz tenía que cantar la sucesión *fa-mi*. Este movimiento melódico podía ser acompañado por dos acordes; *fa* con el IV grado y *mi* con el I. En algún momento pudo haberse querido intencionadamente dar mayor fuerza a este paso presentándolo como resultado de una necesidad; o viceversa, quiso expresarse también en la armonía la necesidad de este paso (lo que artesanalmente corresponde ya a un nivel muy alto de reflexión). Uno de los medios más adecuados a este objeto sería convertir el primer sonido en disonancia. El enlace IV-I permite el paso melódico *fa-mi*. Pero no es obligatorio. Pues en primer lugar el *fa* podría igualmente ir a *sol*, y en segundo lugar al IV grado podría igualmente seguirle el II, el VII o cualquier otro. Si se pudiera dar al paso *fa-mi* una armonía adecuada para mostrar aquella necesidad de que hablábamos, el efecto de dicho paso sería más orgánico. Pero esto no resulta fácil, pues no hay ningún medio que pueda obligar necesariamente al *fa* a dirigirse a *mi*. Pero se puede dar al *fa* una situación llamativa si se le hace formar parte de un acorde en el que sea una disonancia; con ello se convierte en un suceso que no puede pasarse por alto sin un tratamiento especial. Ya he hecho notar a propósito del VII grado que en períodos armónicos sencillos una disonancia adquiere particular relieve, y he mostrado que allí donde comparece una disonancia se hace preciso el empleo de medios potentes. Así ocurre también en este caso. En cuanto el *fa* se ha convertido en una disonancia adquiere una preponderancia sonora que obliga, si ha de resolverse, a conducir la armonía con tal fuerza que el deseo con que parece seguir su propio instinto esté en condiciones de responsabilizarse de todo el conjunto armónico, y, por lo tanto, también de la disonancia. Habíamos hecho notar en su momento que para este objeto el salto de cuarta ascendente de la fundamental parecía adecuado en grado sumo. Se trataba entonces del mismo *fa*, al que se daba *si* como fundamental y se hacía seguir de *mi*. Pero el *fa* puede también ser disonancia como séptima del V grado *(sol)*. Entonces seguirá, como mejor resolución, el I grado *(do)*. En esta resolución hay una apariencia de necesidad en el paso *fa-mi*. Si *fa* fuera a *do* resultaría inoportuno, pues tal salto no se apoyaría en ninguna razón obligatoria. Si fuera a *sol* sería igualmente inoportuno, porque *sol* ocurre ya en el acorde precedente y no resultaría lo bastante notorio como resolución para anunciar que se ha originado por su presencia una nueva consonancia. Por lo tanto, lo mejor será ir de *fa* a *mi*.

Se ha mostrado aquí qué razón puede haber para que el *fa* se haya convertido en disonancia. No es imprescindible que descienda al *mi* (no hay

condiciones imprescindibles), pero tal paso, mientras no haya argumentos en contra, será la sucesión más favorable. La satisfacción de la *resolución* revela el valor mismo de la disonancia. Esta satisfacción procede de un vigoroso paso armónico y de un movimiento de la disonancia adecuado a ese paso. Al principio usaremos también en los acordes de séptima este método de resolución, puesto que se presenta como resultado inmediato –y de la más sencilla eficacia– de nuestros presupuestos. Pero, naturalmente, hay también otras formas de resolución de la disonancia. Hablaremos de ellas más adelante, cuando pasemos de las funciones más simples y naturales de las fundamentales a las más complejas y artificiosas. De momento nos ocuparemos de este tratamiento más sencillo de la disonancia, y para la resolución del acorde de séptima usaremos del mismo movimiento que hemos elegido para la resolución del VII grado: *el salto de cuarta ascendente de la fundamental*. La disonancia desciende convirtiéndose aquí en tercera del nuevo acorde, mientras que en el acorde del VII grado pasaba a ser octava del acorde de resolución.

La *preparación* del acorde de séptima la efectuaremos de la misma manera que la del acorde del VII grado. La nota de preparación debe ser una consonancia en el acorde precedente. Si tenemos, pues, que preparar el acorde de séptima del I grado, la séptima (el *si)* puede ser, en el acorde precedente, fundamental (u octava) en el VII grado, quinta en el III o tercera en el V. Así, son posibles tres maneras de preparación, que analizaremos sucesivamente. Elegiremos en primer lugar la preparación con la tercera, porque aquí la fundamental hace un salto de cuarta ascendente. Nada hay que decir sobre preparación y resolución que no se haya dicho a propósito del VII grado.



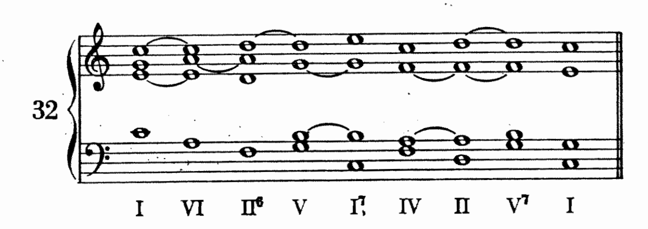
La preparación y resolución del acorde de séptima ocurre aquí provisionalmente con tríadas perfectas en estado fundamental (después hablaremos de las inversiones). En la resolución, la mayor parte de las veces, será necesario, si se quiere obtener un acorde completo, conducir la tercera del acorde de séptima (en los ejemplos 31 *a* y 31 *e)* no a la fundamental del acorde de resolución –que sería lo más cercano–, sino una tercera más abajo, a la quinta. Es lo más natural teniendo en cuenta nuestra cuarta pregunta: ¿Qué sonidos faltan?

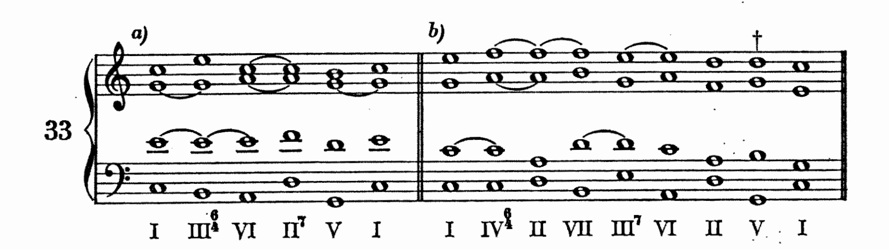
Deben observarse especialmente los casos en que intervenga el VII grado, ya que contiene una disonancia. En el ejemplo 31 *c* el *fa* debe descender a *mi,* por lo que resultará imposible conseguir completo el acorde de séptima del III grado. La séptima y la fundamental, naturalmente, siendo los intervalos característicos del acorde, no pueden omitirse. Por el contrario, la tercera o la quinta pueden eliminarse, pues ninguno de los dos intervalos es característico. Si uno de ellos fuera característico, entonces será preferible excluir el otro. Por ejemplo: si la quinta fuera disminuida o la tercera fuese mayor (como en *la* menor). En el ejemplo 31 *d* el acorde de séptima del IV grado no puede aparecer completo, porque el VII grado, el acorde de resolución, exige la preparación del *fa;* por lo tanto, ese *fa* tiene que ser duplicado en el IV grado, con lo que hay que omitir la tercera o la quinta (ejemplo 31 *e).* En el ejemplo 31 *i,* la quinta y la séptima del acorde de séptima del VII grado han de ser preparadas y resueltas, ya que ambas son disonancias. En 31 *f,* según lo que antes se dijo, el *si* del tenor debe descender al *sol.* Esto contradice la regla que exige que el *si* vaya a *do.* El *si,* séptimo sonido de la escala, se llama *sensible,* o, más exactamente, *sensible ascendente;* conducirlo al octavo sonido corresponde a la necesidad de estructura de la escala ascendente mayor. Sin embargo, la sensible ascendente deberá sólo seguir su impulso melódico cuando realmente participe en una formación melódica, y también sólo cuando sea tercera del V grado y a éste siga el I. Esta peculiaridad de la sensible desde el punto de vista melódico la posee únicamente el séptimo sonido de la escala mayor ascendente. En la escala descendente, el *si* va tranquilamente al *la,* pues de otra manera la resolución del acorde de séptima del I grado, por ejemplo, sería imposible. Esta necesidad melódica que lleva el *si* hacia el *do* puede presentarse de momento sólo en las voces superiores. Pero también en este caso puede hacerse abstracción de ella (ante todo, siempre que haya razones que obliguen a omitir tal propiedad), y todo lo más se preferirá que el *si* ascienda al *do* en vez de hacerlo descender, al final de la pieza, si va en la voz superior.

El alumno se ejercitará en la preparación y resolución de los acordes de séptima sobre todos los grados de la escala, empezando con los tres acordes

necesarios y en breves frases (en diversas tonalidades). Luego podrá pasar a pequeños ejercicios de ocho a doce acordes, en cada uno de los cuales se pondrá por tarea la preparación de un acorde de séptima tal y como hasta aquí se ha indicado. La sucesión de las fundamentales se hará como hasta ahora, siempre teniendo en cuenta la tabla. Por ejemplo, supongamos que se tuviera la intención, en el primer ejercicio, de usar el acorde de séptima del I grado. Como el I grado, tanto en el acorde inicial como en el final, debe aparecer en estado fundamental, será difícil aquí evitar la monotonía. Podría no introducirse el acorde de séptima del I grado hasta que hubieran aparecido por lo menos tres o cuatro acordes. Por ejemplo: I-VI-II-V. Y ahora el acorde de séptima; luego, como resolución, el IV; y para terminar, II-V-I.

Este ejemplo, desde luego, es bastante defectuoso a causa de la repetición II-V-I.





Observe el alumno cómo aquí (gracias al empleo del acorde de sexta del II grado) el ejercicio, que comienza en posición cerrada, pasa a una posición abierta. También en este aspecto debe pensarse en la variedad.

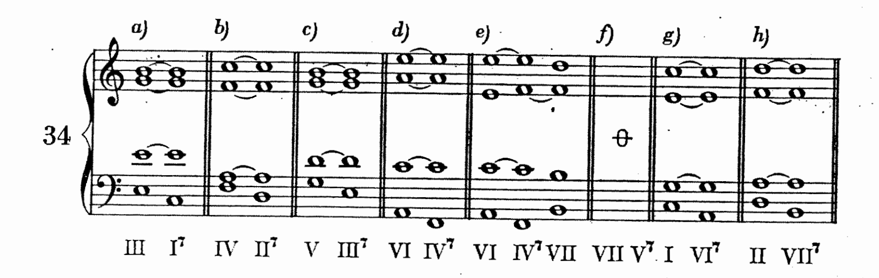
En el ejemplo 33 *a* se presenta el tratamiento del acorde de séptima del II grado; en el 33 *b* el del III grado.

El alumno puede ahora, si está lo suficientemente ejercitado en evitar los movimientos paralelos antes indicados, y si lo desea ocasionalmente, conducir las voces por un camino que no sea el más breve a fin de obtener un mejoramiento de la voz superior (como por ejemplo en 33 *b,* en el signo †). De



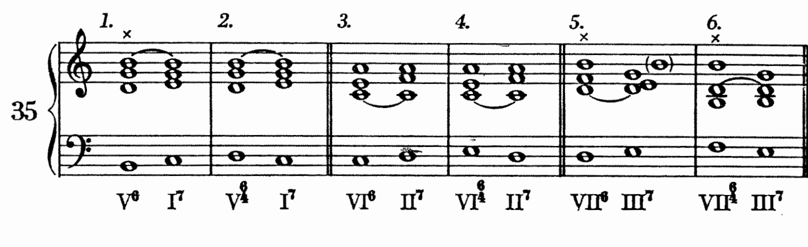
momento, claro es, sólo tomaremos en cuenta a este propósito la voz superior, tratando únicamente de evitar la excesiva monotonía que se deriva de la frecuente repetición de un mismo sonido. Pero atiéndase a esto: un sonido ligado durante varios acordes no produce un efecto monótono, puesto que no se repite notoriamente y por lo tanto no existe ningún movimiento. Lo que engendra monotonía es la repetición de una determinada sucesión de sonidos, o de un mismo sonido después de dos o tres distintos sin que la línea melódica esté lo bastante modificada por un suficiente cambio de dirección del movimiento. No debe el alumno preocuparse demasiado con estas cuestiones melódicas. De momento será muy poca cosa el pulimento que podrá obtener. Cuando tengamos más medios a nuestro alcance aumentarán nuestras exigencias.

La preparación con la quinta sigue las mismas normas que la preparación con la tercera.



En estos ejemplos hay siempre tres notas comunes que pueden mantenerse como nexo armónico. En la preparación del IV grado se deberá duplicar la fundamental para preparar el *fa* del acorde del VII grado. El VII grado es inadecuado para la preparación del V porque no cumple las condiciones que hemos impuesto al acorde de preparación. Este debe contener el sonido preparado como consonancia; pero el *fa* en el acorde del VII grado es una quinta disminuida, es decir, una disonancia. Podría salirse al paso preparando también antes el *fa* del VII grado manteniéndolo como consonancia en la misma voz en el acorde anterior. Pero el enlace resulta algo débil, porque el *fa*, ya disonante respecto al *si*, pierde en parte su notorio efecto disonante. Al aparecer el *sol* en el bajo este efecto apenas se refuerza, sino que más bien produce la impresión de que ha sido omitido en el acorde precedente. Por lo tanto abandonaremos este enlace.

La preparación del acorde de séptima con la octava será excluida de momento. Volveremos a ella más adelante. Nos queda, pues, analizar la preparación y resolución del acorde de séptima con los acordes de sexta y de cuarta y sexta.



7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14.

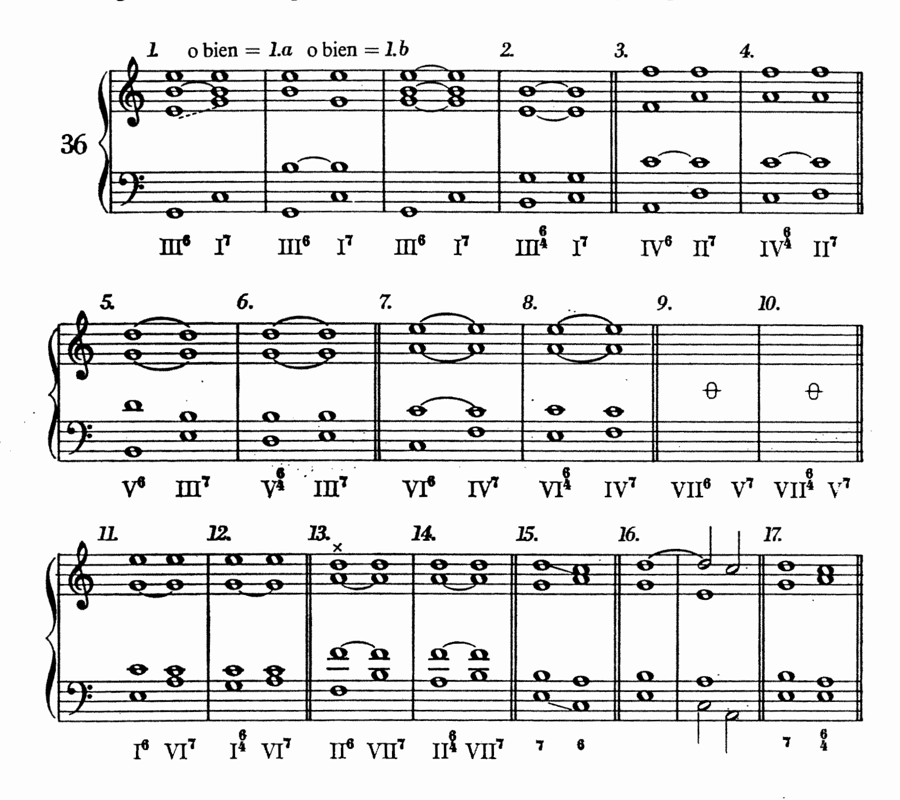
I6 IV7 I6/4 IV7 II6 V7 II6/4 V7 III6 VI7 III6/4 VI7 IV6 VII7 IV6/4 VII7

En la preparación del acorde de séptima con la tercera, si se quiere usar el acorde preparatorio en primera inversión, debe duplicarse la tercera (ejemplo 35: 1,3,5,7,9,11,13). En cambio la preparación con la segunda inversión no ofrece dificultades.

El que aquí haya de duplicarse la tercera en el acorde de sexta muestra cuán equivocado es establecer la regla de que en el acorde de sexta no se puede duplicar la tercera. Pues como vemos, a veces hay que duplicarla. Nuestra norma decía: es superfluo duplicar la tercera; pero aquí es necesario, luego no es superfluo. Aunque yo lo hubiera dado como regla, no lo habría hecho sin añadir que toda regla resulta anulada por una necesidad más fuerte. Casi podría decir: esta es la única regla que debería darse.

Si se quiere usar el acorde de sexta del VII grado como preparación del III grado (ejemplo 35, 5), éste no puede aparecer completo; hay que omitir la quinta o la tercera, porque la resolución de la quinta disminuida *(fa)* obliga a duplicar la fundamental *(mi)*. Aquí hay que observar dos cosas. 1. Naturalmente, el VII grado ha de ser también preparado a su vez. 2. Se recomienda plantearse nuestra segunda pregunta así: *¿Cuáles* son las disonancias?; pues aquí hay dos: la quinta disminuida del acorde de preparación, que desciende, y la séptima del III grado, que debe mantenerse. En la preparación con la quinta será recomendable duplicar en el acorde de sexta mejor la quinta que

la octava; desde luego se puede también duplicar la octava si no origina quintas resultantes. También podría aquí duplicarse la tercera si nos interesa mantener ligadas todas las partes. Pero no es necesario. (ejemplo 36: 1,1 *a,* 1 *b).*



No puedo recomendar la resolución del acorde de séptima en uno de sexta. Veremos más adelante que este encadenamiento (ejemplo 244), que tenemos que excluir de momento, puede ser excelente bajo ciertas condiciones (ejemplo 36, 16); pero por ahora tenemos que decidirnos por su supresión. Pues las octavas resultantes que se originan (ejemplo 36, 15) entre la séptima y el bajo, que van a la misma nota por movimiento directo, haciendo el bajo (fundamental) el camino más corto, son las únicas que considero verdaderamente malas en la frase armónica. Por la razón siguiente: la séptima es un sonido impulsivo, es decir, un sonido que muestra un impulso irresistible a resolverse en otro sonido. En nuestro caso, a la séptima del primer acorde si-

gue la tercera del acorde siguiente. Pero esta tercera querría convertirse en fundamental, y si el bajo procede razonablemente seguirá el camino más corto, es decir, descenderá también (el salto de sexta ascendente sería aquí poco útil, pues la sexta es para nuestro oído –quizá por una convención, quizá porque siempre se ha usado así– más un movimiento melódico que armónico); entonces tendremos aquí que el bajo va a una nota que esperaríamos en otra voz. Y si en esta voz resultaría convincente, en el bajo resulta débil, porque el arbitrio de tal elección no puede competir con éxito con la necesidad de la resolución obligada de la séptima. Verdaderamente podría hablarse aquí de una disminución de la independencia del bajo (17).

En cambio, la resolución sobre el acorde de cuarta y sexta no ofrece ninguna dificultad (ej. 36, 17).

Ejercítese de nuevo aquí el alumno primero con enlaces aislados y forme luego pequeñas frases que deben ser elaboradas y resueltas de manera sistemática.

Diseñar la parte del bajo no es aquí tan fácil como antes. Con la posibilidad de elección aparece también la preocupación por elegir bien. En todo caso, deben escogerse aquellas inversiones que permitan una conducción melódica del bajo. Pero entran en juego otras condiciones: si se quiere, por ejemplo, preparar un acorde de séptima con uno de cuarta y sexta (el alumno debe plantearse siempre así su tarea), el acorde de cuarta y sexta debe ser preparado a su vez; lo mejor será, al plantearse un ejercicio, colocar en el centro el bajo relativo a los acordes que quieren resolverse y luego continuar la línea del bajo hasta el comienzo por un extremo y hasta el final por el otro.

Por ejemplo, si me he propuesto un ejercicio con el acorde de séptima del III grado preparado por la segunda inversión del V grado, y con el acorde de séptima del VII grado preparado por la primera inversión del IV grado, escribiré primero en el centro las notas del bajo con sus grados y su cifrado:

(17) Podría objetárseme que, después de oponerme tan rígidamente a las excepciones, estoy aquí admitiendo una. Pero téngase en cuenta lo siguiente: de hecho, este caso es una excepción, pero –esto es importante– una excepción a una ley que yo no he dado. Al contrario: a una ley que yo mismo he refutado. Y si yo concedo aquí validez a una ley refutada por mí, no por ello concedo una excepción. Pues mi refutación no se refería a que dicha ley no hubiera sido respetada por los compositores durante siglos, sino más bien a que tal respeto era infundado. Yo no he dicho que tal ley no haya tenido una vigencia, sino solamente he mostrado que no había ninguna obligación de mantener dicha vigencia. Pero si esta ley tiene un mínimo de fundamento, el caso aquí mostrado sería inconcebible. Las octavas resultantes son entonces casi tan malas como las efectivas. Y si recomiendo evitar las efectivas, puedo prohibir igualmente las resultantes en cuanto que las considero casi tan malas como las efectivas. Repito: que considero casi tan malas como las efectivas. Sí, pero ¿considero malas las efectivas? ¡Esto es justamente lo que quería que se pusiera de relieve con mi refutación!

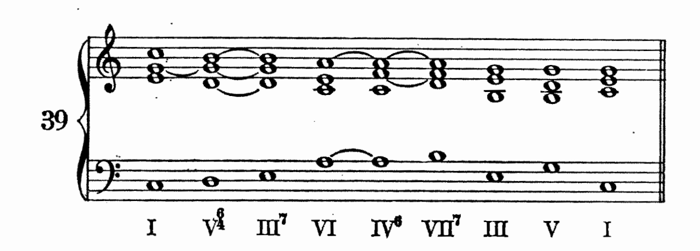
61



El *re* de la segunda inversión del acorde del V grado, como nota del bajo, sólo puede ir precedido de *re, mi* o *do.* El *mi* en el bajo podría ser: acorde del III grado, acorde del I grado en primera inversión o acorde del VI grado en segunda inversión; esta última posibilidad queda excluida de antemano, pues supondría dos acordes de cuarta y sexta seguidos; el *mi* como fundamental del III grado tampoco es recomendable, pues ese mismo acorde del III grado aparece casi inmediatamente después. Sería posible la primera inversión del I grado, pero entonces tendríamos una repetición del *mi*, lo que debe evitarse si se puede. Para preceder, pues, en la línea del bajo, al *re,* tenemos que elegir entre *re* y *do. Re* sólo puede darse como bajo de los grados II o VII. El VII grado ha de excluirse, pues habría de resolverse en el III; nos queda sólo el II, que sería excelente a no ser porque el bajo queda inmóvil, lo que es un pequeño defecto formal. El *re* del bajo, pues, ha de ir precedido de *do,* y por tanto sólo podremos contar con el I grado (al menos provisionalmente), ya que el IV y el VI no tienen enlace armónico con el V. Así, pues, la mejor solución que nos queda es presentar el acorde de cuarta y sexta del V grado, que prepara el acorde de séptima, inmediatamente detrás del acorde inicial (I grado).



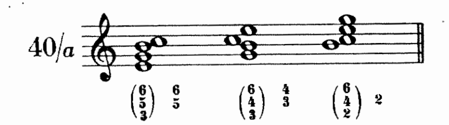
El ejemplo 38 muestra cómo el comienzo podría conformarse de otra manera. El ejemplo 39 muestra una solución del ejercicio completo:



Aquí se nos presenta nuevamente una dificultad, pues la resolución del acorde de séptima del III grado termina sobre *la,* y la preparación del acorde de sêptima del VII grado con la primera inversión del acorde del IV grado comienza también con *la;* habría que insertar entre estas notas iguales por lo menos tres o cuatro acordes, y entonces sería problemático que resultase un buen bajo. Lo menos desfavorable sería ligar los dos *la;* a no ser que se optara por la solución radical de no presentar estos dos acordes de séptima en un ejercicio tan breve, y usarlos por separado en ejercicios distintos. Pero tal solución no es necesaria, pues bastará encontrar la solución relativamente mejor, ya que en estos trabajos escolares lo importante no es que sean absolutamente impecables, sino que el alumno tenga ocasión gracias a ellos de meditar sobre los problemas que se le presentan. Esta gimnasia mental, aunque no alcance resultados libres de faltas, actúa eficazmente sobre el conocimiento del alumno, mejor aún de lo que pudiera hacerlo un ejemplo impecable. Pues tales ejemplos son sólo posibles cuando se han superado todas las dificultades y se libera al alumno del tormento de elegir (aunque también, simultáneamente, se le disminuye el placer que obtiene al hallar una buena solución). La solución personal, aunque sea defectuosa, no sólo trae alegría, sino que refuerza de manera más intensa los músculos correspondientes.

INVERSIONES DE LOS ACORDES DE SÉPTIMA

Los acordes de séptima, al igual que las tríadas, pueden ser invertidos, es decir: pueden llevar como bajo un sonido que no sea el fundamental. Cuando está la tercera en el bajo tenemos el acorde de quinta y sexta ($^{6}_{5}$) o primera inversión (el cifrado completo sería $\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}$, acorde de tercera, quinta y sexta); si en el bajo está la quinta, tendremos el acorde de tercera y cuarta ($^{4}_{3}$) o segunda inversión (o sea, $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$, acorde de tercera, cuarta y sexta); y si es la séptima la que está en el bajo, tendremos el acorde de segunda (cifrado: 2) o tercera inversión (o sea: $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$, acorde de segunda, cuarta y sexta).



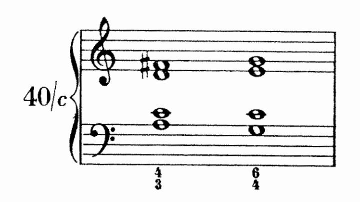
Las inversiones de los acordes de séptima pueden ser usadas bajo las mismas condiciones que las de los acordes tríadas. Especialmente para obtener

mayor variedad en la línea del bajo y para evitar repeticiones desagradables. No son precisas aquí nuevas indicaciones.

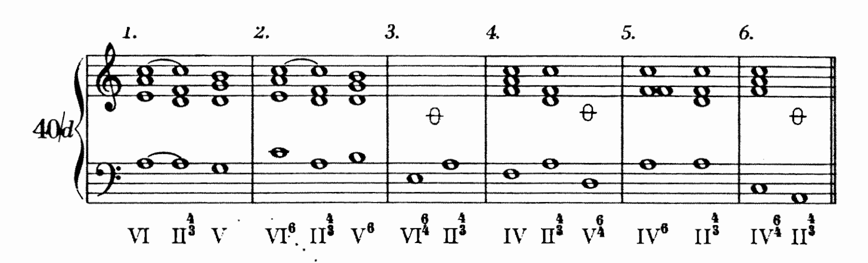
40/*b*

En el ejemplo 40 *b* se ha preparado y resuelto el acorde de quinta y sexta del I grado. Para su preparación con la tercera (del V grado) convienen tanto el acorde en estado fundamental como el de sexta o el de cuarta y sexta; para la preparación con la quinta (III grado) van bien el acorde en estado fundamental y el de sexta, pero no el de cuarta y sexta (a causa del salto *si-mi* en el bajo). La resolución del acorde de quinta y sexta puede hacerse: en estado fundamental (con salto de cuarta siempre en la fundamental) o en primera inversión; pero no en segunda inversión. Al resolver el acorde de quinta y sexta en el de sexta podría preferirse el movimiento contrario en el bajo respecto a la séptima descendente, a causa de las octavas resultantes; pero esto no es absolutamente imprescindible. Lo mismo ocurre en el acorde de quinta y sexta en los otros grados, excepto el VII, que requiere un tratamiento especial.

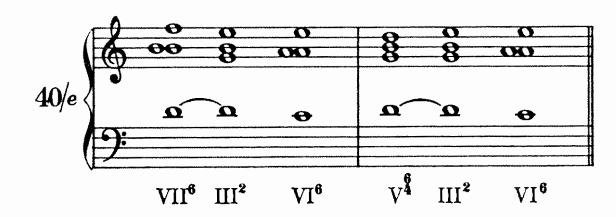
Por lo que se refiere al acorde de tercera y cuarta ya nos hemos impuesto antes algunas limitaciones, porque este acorde, prescindiendo de la séptima (con la quinta en el bajo), es un acorde de cuarta y sexta; un acorde de cuarta y sexta con una séptima añadida. El alumno, pues, tratará este acorde como si fuese de cuarta y sexta, es decir: sin alcanzar o abandonar el bajo por salto, sin enlazar entre sí dos acordes de tercera y cuarta y sin enlazarlo tampoco con uno de cuarta y sexta. Esto, realmente, no es absolutamente obligatorio, porque contradice demasiado a menudo la práctica musical, como vemos en el caso del ejemplo 40*c*, que es una de las sucesiones armónicas más frecuentemente usadas.



En el ejemplo 40*d* se muestra la preparación del acorde de tercera y cuarta con la tercera y con la quinta, y su resolución en el acorde en estado fundamental y en el de sexta; la resolución en el acorde de cuarta y sexta es imposible a causa del salto (ejemplo 40*d* 3 y 4):



En el acorde de segunda, naturalmente, la séptima preparada debe ocurrir primero en el bajo. Hay, así, pocos casos posibles. La resolución sólo puede hacerse con el acorde de sexta, porque la séptima tiene que descender:

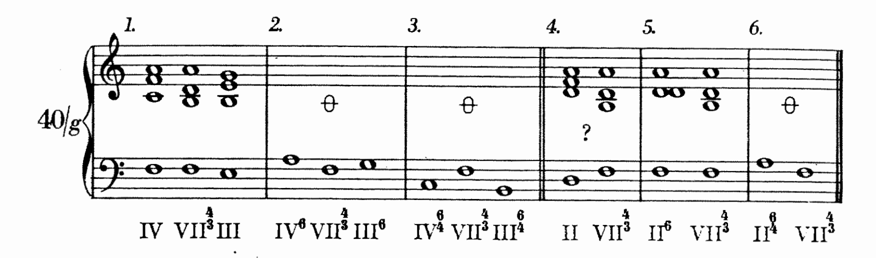


Véanse los casos de las inversiones del acorde de séptima sobre el VII grado:

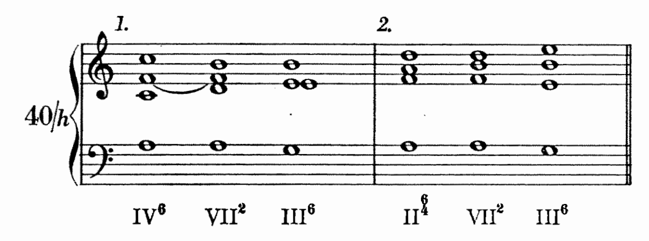
40/*f*

63

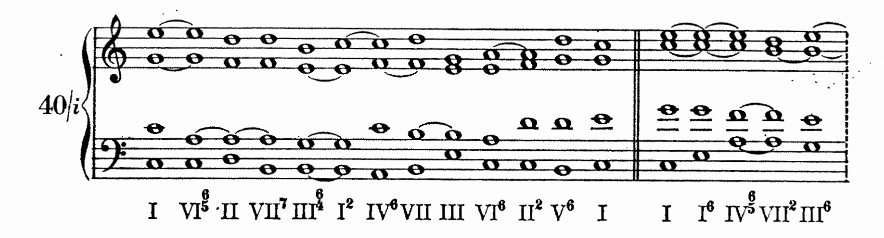


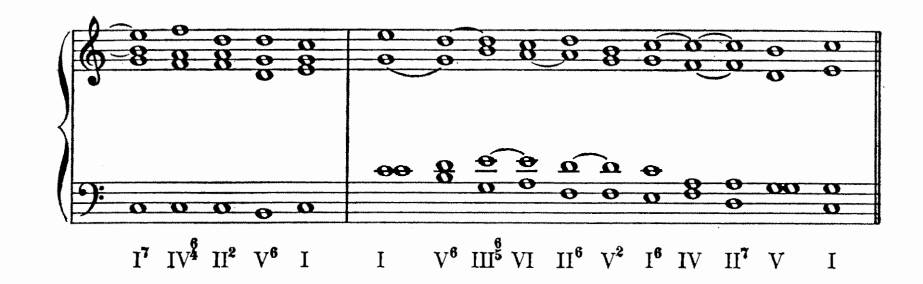


Obsérvese que no sólo la séptima va preparada y resuelta, sino también la quinta disminuida. En el ejemplo 40*g* 1 vemos cómo también el *fa* del bajo ha de ser preparado. Naturalmente aquí, como en casos anteriores, –por ejemplo en la resolución del acorde de quinta y sexta con el acorde de sexta–, nos encontramos con la duplicación de la tercera (ej. 40*f* 2), o habrá que duplicar la tercera en el acorde de sexta (ej. 40*f* 5) para preparar la quinta disminuida. La preparación del acorde de tercera y cuarta con el acorde de sexta del IV grado queda excluida, porque la quinta disminuida tiene que ser preparada (ejemplo 40*g* 2,4 y 6). Por la misma razón el acorde de tercera y cuarta no puede resolver en el de sexta, porque el *fa* no puede ascender, sino que tiene que descender. El acorde de segunda sólo puede ser preparado con el de sexta del IV grado o con el de cuarta y sexta del II grado.



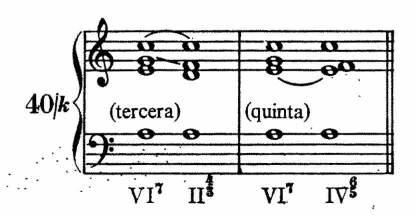
Ejercítese el alumno en la preparación y resolución de las inversiones del acorde de séptima en diferentes tonalidades, preparando luego pequeñas frases.



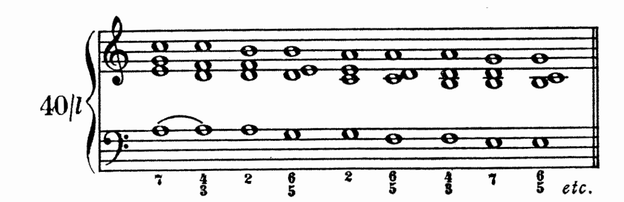


ENLACE DE LOS ACORDES DE SEPTIMA ENTRE SI

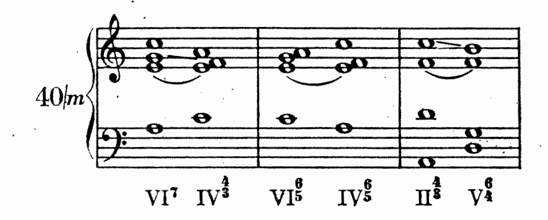
Si retenemos sólo la más importante de nuestras indicaciones relativas al acorde de séptima, a saber: que la séptima, en la resolución, debe descender de grado; y si hacemos caso omiso de la exigencia de un salto decidido en la fundamental; y si para la preparación nos limitamos a poner el sonido preparado como consonancia en el acorde precedente (dejándolo libre; ¡sin prescribirle un camino!), entonces podemos enlazar entre sí acordes de séptima. Siempre que guardemos estas dos condiciones: que la nota de preparación sea una consonancia y que la resolución de la séptima sea de grado y descendente. Esto se corresponde con lo expuesto a propósito del tratamiento del VII grado. Allí se indicaba que la disonancia ha de ser tratada con especial cuidado, porque constituye un hecho saliente en la marcha de la armonía.



En el ejemplo 40*k* se muestra la preparación de un acorde de tercera y cuarta con uno de séptima (preparación de la séptima con la tercera), y la de un acorde de quinta y sexta con el mismo acorde de séptima. En el ejemplo 40*l* hay una sucesión de enlaces de este tipo:



en los que naturalmente el estado (inversión) del acorde de séptima viene dado por la correspondiente nota del bajo. Esta sucesión, de semejante amplitud, no nos interesa. Pero la menciono porque muy frecuentemente constituye, en los compositores antiguos, el esquema armónico de secuencias a base de repeticiones temáticas.



En el ejemplo 40*m* se presentan algunos enlaces en los que el bajo salta mientras la séptima se resuelve y un sonido consonante se ocupa de la preparación de otro acorde de séptima. Al mismo tiempo de la resolución, las otras dos voces cambian de posición.

Cuando el alumno haya alcanzado cierta seguridad en el tratamiento de la disonancia serán suprimidas algunas de las limitaciones hasta ahora impuestas. De momento, todavía conservaremos tales limitaciones, pues habremos de considerar aún algunas cosas desde este punto de vista. Claro que el alumno se preguntará: ¿si puede hacerse esto de manera más sencilla, por qué esperar?

Responderé así: porque en el tratamiento de la disonancia se muestran de la manera más clara las peculiaridades del sistema armónico. Pues tal sistema es tan sólo *un sistema para la consideración y tratamiento* de las cosas pero no un *sistema de las cosas;* y, así, podría prescindirse de todo ello y decirle al alumno: ¡escribe como te dicte tu oído! Pero no es fácil decidirse a sacar esta última consecuencia. Todos sabemos oscuramente que si se abandonase al alumno a su propio oído, sin más requisitos ni indicaciones, escribiría

cosas quizá no erróneas, pero que no se corresponderían con nuestro orden artístico, y que precisamente por esto no serían correctas. Todos sentimos oscuramente la contradicción con este orden que quiere ser natural y que, sin embargo, es desaprobado por el oído normal del hombre sin prejuicios e incluso inculto: es que este orden no es natural, sino artificial porque es un producto de la cultura. Por lo demás, la naturaleza es tan multiforme que podemos insertar en ella nuestros artificios; y en la naturaleza, sin duda, pueden encontrar su fundamento muchos otros sistemas diversos del nuestro. ¡O bien encontrar razones que los invaliden! Pues este sistema es la exposición artística (imperfecta) de una cosa probablemente natural (y perfecta) cuya esencia hay que explicar al alumno. ¡Por ello debe tenerse bien claro que no se pueden imponer aquellas leyes eternas como únicas e invariables leyes artísticas basadas en la naturaleza! Sino considerar que a causa de nuestra limitación para comprender lo que no está regulado, nos esforzamos en representar el artesanado tradicional de nuestro arte bajo la forma de una teoría rigurosa *fundada en la naturaleza.* Y desde luego esta teoría puede fundarse *también* en la naturaleza. ¡Pero nada más! Y si nuestro arte y su teoría pueden basarse en lo natural, el indocto no cometerá error, no obstante, si obtuviese resultados distintos. Pues el arte reduce lo cognoscible a lo representable. Por lo tanto, pueden conocerse las cosas de otra manera y consiguientemente representarlas diversamente. Y ante todo: el arte no es algo dado, como la naturaleza, sino algo en devenir. Así pues, habría podido ser de otra manera. Y quizá a menudo ese camino recorrido, ese desarrollo, es más característico para el arte que la propia naturaleza de la que ha surgido. Por ello, si se trata de exponer al alumno el sentido tradicional de nuestra armonía, importa mucho más conducirle por el camino del arte que por el de la naturaleza. El camino del arte quizá no es siempre el más corto, pero es siempre practicable. Y si no conduce a la realidad de la naturaleza, conduce a la realidad del arte, y esto basta. Claro que si lleva a todas las posibilidades imaginables del arte, hará un rodeo innecesario acercándose a todos aquellos fenómenos cuya influencia hoy no se percibe con claridad. Pero, a pesar de todo, hay que seguir este camino. Podría ser más corto, podría evitar etapas superfluas. Pero ¿quién sabe con exactitud, con absoluta exactitud, puestos a prever en cada momento la evolución futura, cuáles de estas etapas son realmente superfluas y sin influencia sobre el futuro?

Aunque se dé al alumno inmediatamente la máxima libertad en el tratamiento de las disonancias, no debe dejarse de lado la cuestión de los límites de esta libertad. Quizá pudiera permitirme este lujo. Pues tengo una confianza tan ciega en el oído del alumno dotado que estoy seguro de que encuentra siempre el mejor camino. Mi experiencia personal y con mis alumnos me



refuerza en esta creencia. Pero también he visto, conmigo mismo y con los demás, que pronto crece la necesidad de saber algo más sobre estas cosas, de conocerlas de manera que se comprendan como una ordenación, como un sistema de relaciones recíprocas. Y además, hay quien tiene necesidad de ser enseñado. En algunos será quizá solamente un modo de ahorrar tiempo; si bien ese tiempo nunca se pierde del todo si se emplea en la búsqueda personal. Aunque sea equivocándose. Pero este empleo puede ser más racional si nos guía una mano segura y cauta.

V

EL MODO MENOR

Hemos presentado hasta aquí nuestros ejercicios siempre en modo mayor, y queremos aplicar ahora los conocimientos adquiridos al modo menor. Para ello es necesario ante todo explicar la naturaleza del modo menor. Tanto el modo mayor como el menor son reliquias de los siete modos eclesiásticos. Nuestro mayor actual es el jónico de los antiguos, y nuestro menor el eolio. Los otros cinco modos eclesiásticos comenzaban con *re* (dórico), *mi* (frigio), *fa* (lidio), *sol* (mixolidio) y *si* (hipofrigio).

Cada uno de estos modos era una sucesión de siete sonidos; por ejemplo, de la sucesión *do-re-mi-fa-sol-la-si,* el modo dórico comenzaba con *re,* y por lo tanto se constituía así: *re-mi-fa-sol-la-si-do.* Estas escalas podían ser transportadas, como las actuales mayores y menores, de manera que resultaban propiamente 84 escalas, de las cuales no todas eran usuales. En tratados antiguos puede estudiarse más a fondo la cuestión de los modos eclesiásticos. Yo me ocuparé aquí sólo de aquellas peculiaridades que interesan a nuestro objeto, es decir, de aquellas que han tenido un influjo sobre la evolución posterior de la armonía. Estas peculiaridades no sólo pueden interesarnos (1), sino que *deben* interesarnos si queremos hacernos una idea del sentido formal armónico que ha servido de base al nuestro. Estos modos eclesiásticos tendían a imitar la peculiaridad del jónico, es decir, la sensible ascendente sobre el séptimo grado, distante sólo, pues, un semitono del octavo grado. Ya he dicho que considero esta tendencia como la causa de la disolución de los modos eclesiásticos. Porque así se borraban las diferencias características entre ellos y se asemejaban de tal manera que terminaron por reducirse a dos tipos principales claramente diferenciables entre sí: el *modo mayor,* que reunía las características del jónico y de los modos semejantes a éste, y el *modo menor,* que reunía las del eolio y sus afines. El modo menor, pues. es un mero producto

(1) La consideración de los modos eclesiásticos en relación con el modo menor me fue sugerida por el *Tratado de armonía* de Max Loewengaard.

artificioso, y son vanos los intentos de hacerlo pasar por natural: es natural sólo mediatamente, como los modos eclesiásticos, y no inmediatamente. Es verdad que la circunstancia de que los modos mayor y menor sean el resultado de una evolución que constituye una simplificación esencial frente al sistema anterior (puesto que se trata de una síntesis que contiene todos los elementos que ocurrían en los siete modos antiguos); y que el dualismo de nuestros modos recuerde la dualidad de los sexos y limite comodísimamente el campo expresivo, con lo que parece reclamar en un potente símbolo una superior categoría; es verdad, decimos, que todas estas circunstancias pueden apoyar la herejía de creer que nuestros dos modos son ya lo único auténticamente natural, lo imperecedero, lo definitivo: la voluntad de la naturaleza estaría ya cumplida con este sistema. Para mí las cosas significan algo muy distinto: *nos hemos acercado a la voluntad de la naturaleza.* Pero estamos aún bastante lejos de ella: los ángeles, que son nuestra naturaleza superior, no tienen sexo; y el espíritu no tiene caprichos.

Sin duda, nuestros antepasados consideraron perfectos los modos eclesiásticos, lo mismo que nosotros el mayor y el menor; el número siete tiene tanta fuerza simbólica como el dos, y en vez de las dos esferas de expresión que hoy admite la teoría ellos consagraron con su fantasía probablemente siete. Si a los antiguos se les hubiese mostrado el futuro –es decir, que cinco de sus siete modos iban a desaparecer, quedando solo dos, como hoy se nos muestra que nuestros modos mayor y menor se reducirán a uno solo–, ellos hubieran con toda certeza argumentado en contra de la misma manera que lo hacen nuestros contemporáneos; hubieran hablado de desorden, de anarquía, de carencia de caracterización, de empobrecimiento de medios artísticos y de cosas semejantes, como hoy hacen, lamentándose, todos aquellos a los que no gustan los resultados de la evolución musical actual porque prefieren quedarse sentados calentitos junto a su estufa, sin querer comprender que en todo progreso, si se quiere ganar algo en alguna dirección, hay que perder algo en otra.

El comienzo es siempre una labor preliminar; en el progreso, que es ganancia, también hay una labor preliminar. Si no en todo el proceso, sí al menos en lo esencial. Medido sobre el desarrollo general, todo progreso es sólo un trabajo preliminar. Por eso no hay puntos culminantes que sean irrebasables, porque el punto culminante recién alcanzado no es más que un término de comparación con el punto culminante rebasado. Así, no creo en la decadencia irremisible en la vida de los pueblos. Creo que los romanos hubieran podido superar el punto culminante de su desarrollo si no hubieran sido afectados por acontecimientos externos que son factores decisivos para el desarrollo de una cultura, como las migraciones. Es cierto que la potencia de una

nación podía entonces manifestarse únicamente en su habilidad guerrera. Pero no se olvide que se trataba siempre de una cultura en peligro de ser destruida por la barbarie. No es que la cultura se consumiera en sí misma o se volviera improductiva, inútil y arrumbada. Este arrumbamiento sólo habría podido venir del interior del organismo bajo la forma de una revolución que hubiera eliminado los órganos podridos, pero el organismo en su conjunto habría subsistido. Si se quiere atribuir la destrucción de Roma a las fuerzas en declive de la nación, podrían considerarse las mismas migraciones de pueblos como una consecuencia de la hipercultura romana. Y tan lejos no quieren llegar los pesimistas que husmean decadencias allí donde los optimistas ven nuevas fuerzas. (2).

La desaparición de los modos eclesiásticos es ese necesario proceso de descomposición del que brotará la nueva vida de los modos mayor y menor. Y si nuestra tonalidad se extingue, de ella surgirá el germen de la próxima forma artística. Nada es definitivo en la cultura; todo es sólo preparación para un superior grado de desarrollo, para un futuro que provisoriamente sólo podemos representarnos de manera vaga. Y ese desarrollo no ha terminado, el punto culminante no se ha alcanzado aún. Comienza ahora, y ese punto culminante quizá no se logre jamás, porque podrá siempre ser rebasado. "Aquí

---

(2) Estas frases, escritas hace diez años, podrían hoy –en 1920– servir para animar a todos los que, después de la guerra, han perdido la confianza en sí mismos. Desde el momento en que nosotros hemos perdido la guerra, a los otros no les ha quedado sino ganarla: más estaba en nuestra mano perderla que en la de ellos ganarla; estábamos en plena actividad; la guerra no *se ha perdido,* sino que *la hemos perdido.* Hemos dado algunos pasos atrás: ésta ha sido la indemnización que hemos dado a nuestros adversarios. Nosotros no la necesitamos, sino que la obtendremos por nosotros mismos. No sólo podemos seguir existiendo sin indemnización –al contrario que ellos–, sino que ellos mismos tasan tan alto nuestras fuerzas que consideran que podemos pagarla. ¿Quién podrá afirmar por esto que estamos en decadencia?

La verdadera "decadencia" de una cultura (la de un continente entero es afortunadamente imposible, aunque sólo sea por razones lingüísticas) es un concepto historicista sin fundamento. Un hombre excelente se convierte en un simpático anciano; y si no ha estado por debajo del término medio, se ha hecho sabio. Lo mismo le ocurre a un pueblo cuyos logros hayan sido estimados por las naciones: no se convierte en despreciable sólo porque los intereses universales –a causa de razones desconocidas– se orienten hacia otros pueblos. Unicamente quien sólo vea en un anciano no más que un cadáver que será devorado por los gusanos, sólo quien no crea en la supervivencia del alma, sólo el que no barrunte que el alma de un anciano está en trance de alcanzar una nueva meta (hasta ahora ahistórica), sólo tal persona puede olvidarse de pensar qué clase de ancianos hayan podido ser Goethe, Wagner, Schopenhauer y Kant. De ninguna manera ha de estar en decadencia un pueblo porque sea derrotado o destruido. Héctor mata a Patroclo y Aquiles a Héctor: según esto, *dos de ellos al menos serían decadentes.* Lo mejor es enemigo de lo bueno: una máquina de escribir modelo 1920 podrá ser suplantada por otra modelo 1921 si ésta es mejor que aquélla. Pero no por ello la de 1920 escribirá peor que antes (al menos en principio), sino exactamente *igual que antes.*

corre la última onda de agua", dijo un día –señalándole un río– Gustavo Mahler a Brahms cuando éste, en una crisis de pesimismo, hablaba de un punto culminante de la música que para él sería el último.

Nuestro modo menor, pues, es el antiguo eolio; su escala es *la-si-do-re-mi-fa-sol.* Ocasionalmente, cuando el séptimo sonido había de pasar al octavo (*la*) se cambiaba en sensible: se ponía *sol♯* en vez de *sol.* Surgía así el intervalo aumentado *fa-sol♯*, que los antiguos procuraban evitar. Para lo cual cambiaban también *fa* en *fa♯*, de manera que cuando se deseaba el efecto de sensible, la escala era *la-si-do-re-mi-fa♯-sol♯-la.* Que el intervalo *fa-sol♯* fuera difícil de entonar podemos comprobarlo aún hoy; ciertamente no es fácil entonarlo con pureza; y el uso de tales intervalos coopera a dificultar la buena afinación de los coros cuando cantan a capella. La objeción que puede hacerse es que tampoco se encuentra este intervalo en la música antigua para clave, pese a que en el clave es un intervalo tan fácil de ejecutar como cualquier otro y por lo tanto no puede apelarse aquí a la dificultad de entonación; pero la objeción no es válida, porque un intervalo difícil de entonar es igualmente difícil de imaginar y de realizar. La música vocal y la música instrumental nunca han sido esencialmente distintas entre sí en cuanto a su estilo. Es decir: el qué y el cómo de la expresión en ambas se mantiene igual en lo que se refiere a la armonía, al contrapunto, a la melodía y a la forma. El empleo de intervalos aumentados en el clave en pasajes melódicos destacados habría conducido también al empleo de esos mismos intervalos en el canto. Pero como el punto de partida era el canto, tales intervalos se evitaron lógicamente no sólo en el canto, sino en la música instrumental.

La alteración del séptimo grado de la escala –y como consecuencia del sexto– elevándolo un semitono, se hizo sólo para obtener la sensible. Cuando no se perseguía este objetivo, la escala quedaba inalterada. Es erróneo, por ello, basar nuestras observaciones sobre la llamada escala menor armónica. Lo que me parece exacto es basarse en el modo eolio, que posee también las características de la escala menor melódica. Teniendo siempre presente que la alteración sólo tenía lugar cuando se deseaba una sensible, es decir, cuando el movimiento cadencial quería ir al *la;* únicamente entonces se usaba el *sol♯* en vez de *sol,* y ese *sol♯* forzaba el cambio de *fa* por *fa♯*. Así, pues, existen dos formas de escala menor comprendidas bajo el nombre de escala menor melódica: la *ascendente,* en la que los sonidos naturales sexto y séptimo son sustituidos por los alterados, y la *descendente,* en la que se usan sólo los sonidos naturales. No es posible la mezcla entre ambos tipos de escala: en la ascendente se usan sólo los sonidos alterados, y en la descendente sólo los naturales. Exponemos aquí en forma de reglas las *leyes de los cuatro sonidos de resolución obligada de la escala menor:*

Primer sonido obligado: *sol♯*. El *sol♯* debe ir al *la,* pues está tomado sólo como sensible. En ningún caso pueden usarse *sol* o *fa* naturales; el *fa* pasa igualmente a *fa♯* (al menos provisionalmente).

Segundo sonido obligado: *fa♯*. El *fa♯* debe ir a *sol♯*, porque se introduce sólo como consecuencia de este. En ningún caso pueden seguirle *sol* o *fa.* Pero tampoco (al menos de momento) *mi, re, la,* etc.

Tercer sonido obligado: *sol. Sol* debe ir a *fa,* ya que forma parte de la escala descendente. En ningún caso pueden seguirle *fa♯* o *sol♯*.

Cuarto sonido obligado: *fa.* Fa debe ir a *mi,* ya que pertenece a la escala descendente. En ningún caso puede seguirle *fa♯*.

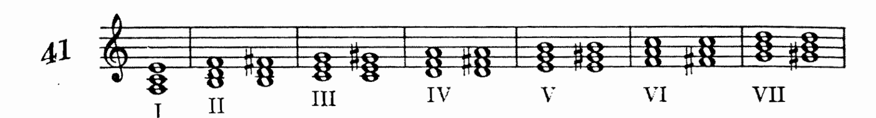
Es imprescindible atenerse a estas indicaciones, sin las cuales apenas será posible esclarecer las características del modo menor. De momento debemos abstenernos de los pasos cromáticos, cuyas condiciones no han sido todavía expuestas. Y cualquier otro uso de los grados sexto y séptimo alterados podría amenazar el sentido de la tonalidad, que queremos conservar por ahora absolutamente puro. En cuanto dispongamos de medios más ricos, nos será fácil dominar cualquier aparente divagación tonal, por alejada que esté de la tonalidad principal. Pero de momento no estamos en condiciones de hacerlo. Los sonidos obligados tercero y cuarto podrán ser tratados después con mayor libertad apelando al modo eolio. Este modo coincide, mientras no intervienen sonidos alterados, con el jónico, con nuestro modo paralelo mayor. Las leyes de los sonidos de resolución obligada corresponden más al moderno modo melódico menor, en el que rara vez ocurre lo que en el eolio es frecuente: encontrar largos pasajes sin sonidos alterados, en los que los grados sexto y séptimo naturales se mueven libremente. En este sentido es en el que se podría admitir un tratamiento más libre ya desde ahora. No habría entonces inconveniente en que tras de un *sol* (por ejemplo, en una voz interior secundaria) viniera un *la,* o tras de un *fa* un *sol.* Pero en las cercanías de un sonido alterado esto puede producir una sensación como de desigualdad, algo parecido a lo que ocurre con la llamada falsa relación (de la que hablaremos más adelante). Convendría en este caso que, antes de que llegaran los sonidos alterados, el *sol* y el *fa* resolvieran, por así decirlo, yendo respectivamente al *fa* y al *mi.* En todo caso mantendremos incondicionalmente la regla de que *sol* y *fa* no vayan nunca a *sol♯* o *fa♯*. En general parece más oportuno reservar para más tarde este tratamiento libre.

La escala de *la* menor, tal y como la hemos descrito, no es, pues, sino una escala de *do* mayor que empieza con *la* y que en ciertos casos (para introducir la sensible) admite la elevación del séptimo grado y por razones melódicas y como consecuencia de esa alteración, la elevación del sexto grado. Si no aparecen estas alteraciones, todo ocurre como en la tonalidad mayor

paralela. Si aparecen, entonces entran en funciones las indicaciones expuestas sobre los sonidos obligados.

LOS ACORDES TRIADAS PROPIOS DE LA ESCALA MENOR

41



El ejemplo 41 presenta los acordes tríadas posibles en el modo menor. Puesto que los sonidos alterados forman naturalmente parte de estos acordes, nos encontramos con seis acordes más que en el modo mayor, cuya posición, género y estructura es también esencialmente distinta. Así, sobre el I grado tenemos un acorde menor. En el II grado tenemos un acorde disminuido y otro menor. En el III grado, uno mayor y otro cuyo aspecto es nuevo para nosotros (es el llamado acorde aumentado, del que hablaremos especialmente más tarde. Consta de dos terceras mayores que forman una quinta aumentada. Esta quinta aumentada no se encuentra entre los primeros armónicos superiores, y es por tanto una disonancia). En el IV grado aparecen un acorde menor y otro mayor, y lo mismo ocurre en el V grado. En el VI y en el VII tenemos, en cada uno, un acorde mayor y otro disminuido. Para los enlaces sólo elegiremos de momento acordes que tengan notas comunes, y usaremos así nuestra anterior tabla. Los acordes sin notas alteradas no presentan ninguna dificultad para su enlace *entre sí*. Las condiciones son aquí las mismas que las del modo mayor. Naturalmente, los acordes disminuidos que aparezcan serán tratados como antes: así la tríada del II grado *si-re-fa* (que se corresponde con la del VII grado en el modo mayor) se prepara con el IV grado *(re-fa-la)* o con el VI *(fa-la-do)*, y se resuelve en el V grado *(mi-sol-si)*. Podría también resolver en ese mismo V grado con alteración *(mi-sol♯-si)*, como mostraremos más adelante. En cambio, para el enlace de estos acordes con los que tienen sonidos alterados, o para el enlace de estos últimos entre sí, hay que tener presentes las indicaciones relativas a los sonidos obligados. Naturalmente, aparecerán algunas dificultades, y algunos de los enlaces no serán posibles por ahora.

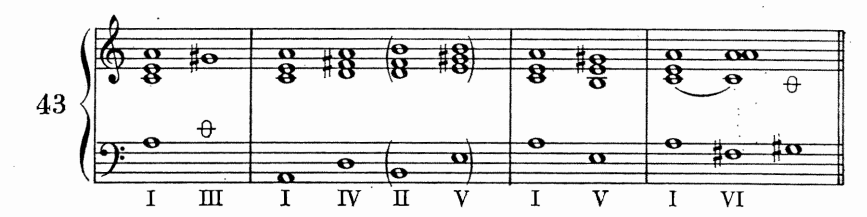
El alumno debe trabajar aquí también sobre la base de responder a las preguntas establecidas al principio para los primeros enlaces de acordes. Las nuevas condiciones, derivadas de las leyes de los sonidos obligados, cambiarán el aspecto de la segunda pregunta, que se formulará ahora así: ¿Cuál es la disonancia (o cuáles son las disonancias) y cuál es el sonido o sonidos obligados (es decir, sonidos con movimiento prescrito) que hemos de observar?

42

I III I IV I V I VI

El ejemplo 42 presenta enlaces del I grado con los demás grados en los que no se dan sonidos alterados (3), todos muy fáciles de realizar. Según esta muestra, el alumno podrá ejercitarse con los demás grados sin notas alteradas. (De momento con acordes siempre en estado fundamental).

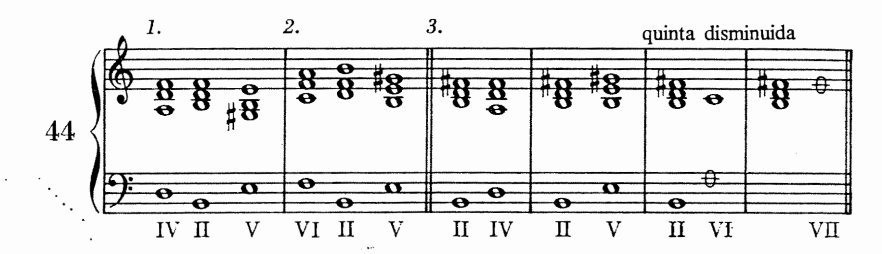
43



En el ejemplo 43 se intenta el enlace de acordes con el sexto o el séptimo grado alterado. El enlace del I grado con el acorde aumentado (III grado) se omite por ahora. Por el contrario, es excelente el enlace con el IV grado alterado; únicamente se produce aquí una obligación de continuar muy determinada, ya que de momento el IV grado alterado no puede ser seguido sino

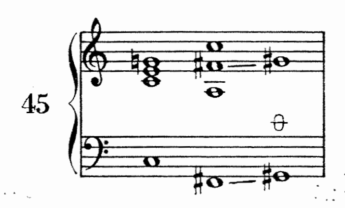
(3) Las expresiones "grados alterados" o "sin alterar" son incorrectas desde dos puntos de vista distintos.–1. Los sonidos son "alterados" (con un sostenido o un becuadro) en nuestra notación; pero en realidad son sustituidos por otros sonidos más altos. Se puede hablar de elevación de un sonido en la progresión cromática y por ello debe ser evitada también esta expresión en las dominantes secundarias.–2. Propiamente hablando, los grados no se elevan, sino que alguno de sus sonidos es sustituido por uno alterado. Quizá lo correcto y preciso sería decir: tal grado con tercera mayor, con quinta justa o aumentada; pero esto resulta demasiado largo. También sería posible decir: tal grado "hacia arriba" o "ascendente" (si se trata de sonidos de la escala ascendente) y "descendente". Pero prefiero decir "elevado" y "sin alterar" porque resulta plástico y breve y no más falso que las expresiones "alterado" o "alterado hacia arriba" o "hacia abajo"; pues "alterado" debería significar aquí "cambiado", y no, como se traduce en la jerga musical, "modificado".

por el II alterado. Es fácil también el enlace con el V grado alterado; en cambio, con el VI grado resulta provisionalmente impracticable, porque este es un acorde disminuido y debería por lo tanto ser resuelto con un salto de cuarta de la fundamental; pero el *fa♯* del bajo tiene que ir forzosamente a *sol♯* (segundo sonido obligado) y no puede saltar.



El ejemplo 44 muestra el enlace del II grado (acorde disminuido) con el V, preparado una vez con el IV y otra con el VI grado (¡recordar aquí siempre que hay que preparar y resolver!).

En el n.º 3 del mismo ejemplo 44 vemos el II grado alterado enlazado con el IV, cosa posible pero inadecuada, ya que, como explicaremos luego, al IV grado sólo le puede seguir el II, y el II sólo puede ir precedido del IV, como muestran los otros ejemplos. Tendríamos así una repetición superflua, pues la sucesión sería IV-II-IV-II. No tiene inconvenientes el enlace del II grado con el V ambos alterados. Por el contrario, excluimos el enlace del II con el VI, ya que no podemos utilizar el VI; y el del II con el VII, porque tampoco el VII es por ahora utilizable, según mostraremos.



El III sin alterar no puede, naturalmente, enlazarse con acordes que contengan *fa♯* o *sol♯*. El único grado que podría ser tomado en consideración a este respecto –si no hiciéramos caso del tercer sonido obligado, cosa por lo demás inadmisible– sería el VI, y en el enlace podría quizá evitarse el paso *sol-fa♯* saltando de *sol* a *do;* pero entonces el *do* (quinta disminuida) no iría preparado, y aun cuando dejáramos pasar esto, nos quedarían aún los dos *fa♯* que deberían *ambos* ir a *sol♯*. Y aun no duplicando este *fa♯*, siempre lo tendríamos en el bajo (ver ej. 45). *Por ahora excluiremos el acorde aumentado sobre el III grado;* lo tomaremos en consideración más tarde y en otras circunstancias.

La sucesión del IV grado sin alterar con otras tríadas alteradas –excluidos los grados III y VII– se reduciría al V grado; pero también tenemos que omitirlo de momento, ya que no tienen notas comunes. Está claro que tampoco es posible el enlace del IV grado en cuestión con el II o el VI alterados, ya que *fa* no puede ir a *fa♯*; y no puede ninguna otra nota tampoco ir a *fa♯*, por la llamada ley de la falsa relación.

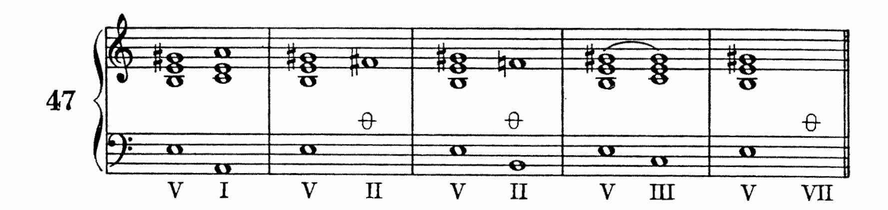
Esta ley dice: si se eleva o rebaja cromáticamente un sonido, tal alteración debe ocurrir en la misma voz en la que dicho sonido apareció anteriormente sin alterar. Es decir: si en el segundo acorde ocurre *fa♯*, mientras en el primero había un *fa* natural, es necesario que ese *fa♯* aparezca en la misma voz en la que estaba el *fa* natural. Así, por ejemplo, si el *fa* estaba en el contralto, el tenor no podrá llevar en el acorde siguiente un *fa♯*. Yo no quisiera aplicar esta ley rígidamente, ya que la practica musical la contradice demasiado a menudo. Anteriormente valía lo contrario, y esta ley exigía que la alteración cromática de un sonido no tuviera lugar *nunca* en la misma voz. Así pues, si en un acorde ocurría el *fa♯*, el *fa* natural del acorde anterior había de ir necesariamente en distinta voz. Ambas leyes contradictorias no son leyes estéticas, sino sólo diversos intentos para vencer las dificultades de entonación. No es tan fácil entonar con pureza un semitono cromático. Yo prefiero atenerme a la primera versión de la ley en cuestión, ya que la progresión cromática ofrece en general una buena línea melódica. Con nuestras indicaciones sobre los sonidos obligados se regula el tratamiento de estos sonidos, así que de momento tales marchas cromáticas quedan excluidas.

46

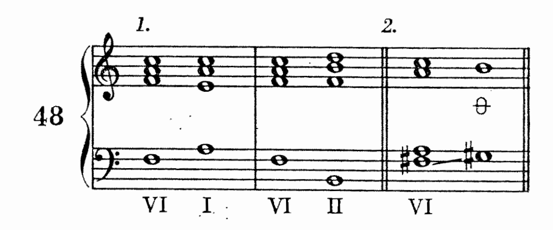
IV II V IV VI IV VII IV I

El enlace del IV grado alterado con el II alterado es fácil; en cambio no es posible con el II grado sin alterar. Tampoco es factible dicho enlace con el VI grado alterado (acorde disminuido), porque la quinta disminuida *(do)*

ha de ser preparada. Se excluye también el enlace con la tríada disminuida del VII grado *sol♯-si-re,* ya que por ahora la hemos considerado inutilizable. Más adelante, sin embargo, consideraremos esta cuestión. Tampoco es posible el enlace de este IV grado alterado con el I, ya que el *fa♯* tiene que ir a *sol♯*.



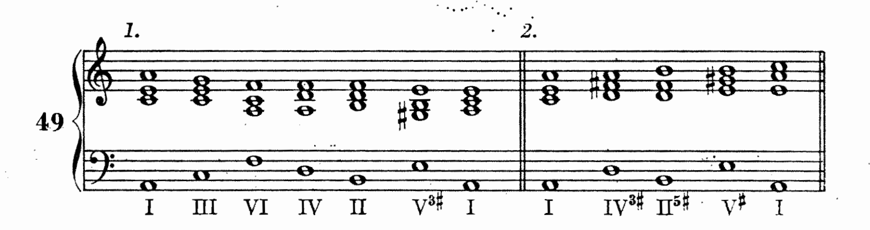
El V grado sin alterar (por las mismas razones que el IV anteriormente vistas) tampoco puede enlazarse con acordes que contengan *fa♯* o *sol♯*. Por el contrario, enlaza bien con el I; los enlaces con el II grado alterado o sin alterar y con el VII no son posibles. Con el II alterado porque *sol♯* no puede ir a *fa♯*; con el II sin alterar porque este es un acorde disminuido cuya quinta disminuida *(fa)* hay que preparar. Excluiremos por ahora el enlace con el III grado.



El VI grado sin alterar tampoco puede enlazarse con acordes que contengan *fa♯* o –al menos por ahora– *sol♯*. La tríada disminuida *fa♯-la-do* del VI grado no puede ser usada por ahora, porque el *fa♯* debe ascender al *sol♯*, y el acorde disminuido exigiría un salto de cuarta de la fundamental.

Conviene ahora esbozar nuevos ejercicios breves. En general es recomendable usar más los grados sin alterar que los alterados. Un ejercicio en el que abunden grados alterados y sin alterar tiene que ser por fuerza relativamente largo, porque son necesarios algunos acordes para pasar de una región a otra.

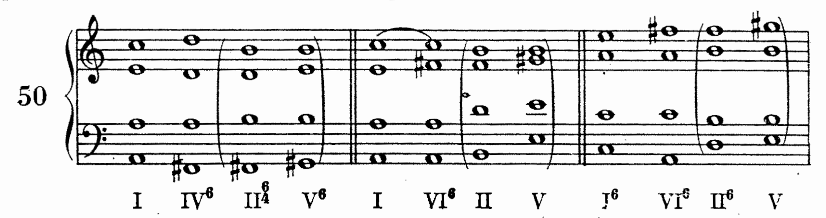
Generalmente ocurre de manera natural el uso de acordes alterados preferentemente al acercarse el final, ya que la función conclunsiva les es propia. Una sucesión de acordes alterados deberá siempre desembocar en el I grado, lo que originaría una repetición si se emplease en la parte central del ejercicio. Además, de momento sólo podrán utilizarse grados alterados tras del I o II. Como acorde anterior al final, el alumno empleará el V grado, y siempre con la tercera alterada (como dominante). Los grados alterados se expresan en el bajo cifrado poniendo, junto al número que indica el intervalo, el sostenido o el becuadro, por ejemplo: 3♯, 5♯, etc. (o en *do* menor respectivamente 3♮, 5♮, etc.).



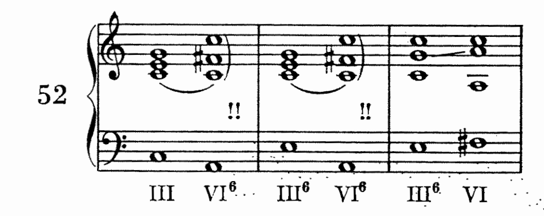
En el ejemplo 49,1 se presentan, excepto en el V grado conclunsivo, sólo enlaces con acordes sin alterar. En el ejemplo 49,2 aparecen sólo, excepto en el I grado, que aparece dos veces, acordes alterados. Ambos ejercicios difícilmente podrían ampliarse si no es continuando después del I grado final. En 49,1 podría eventualmente introducirse el V grado sin alterar tras del II; pero entonces necesitaríamos una sucesión de acordes para alcanzar el final. Por ejemplo: II-V-III-VI-II-V-I, sucesión que, como vemos, es casi exactamente igual a la precedente, y por lo tanto poco oportuna. Lo que sí podría hacerse es terminar de manera muy distinta haciendo aparecer el I grado inmediatamente después del VI. En ningún caso puede el alumno terminar con III-I, pues el III grado contiene un *sol,* que no puede ir a *la,* y para la función cadencial necesitamos la sensible *sol♯*. Sería también posible un final IV-I. En este caso, como en el VI-I, el alumno tendría un arbitrio para acortar el ejercicio si lo considerara demasiado largo. Pero únicamente para eso. Fuera de este caso, el acorde que precede al último (I grado) será el V grado. En general, con estos elementos no será factible la realización de ejercicios abundantes ni variados, y el alumno debe entrenarse, con estos escasos medios, en el mayor número de tonalidades posible.

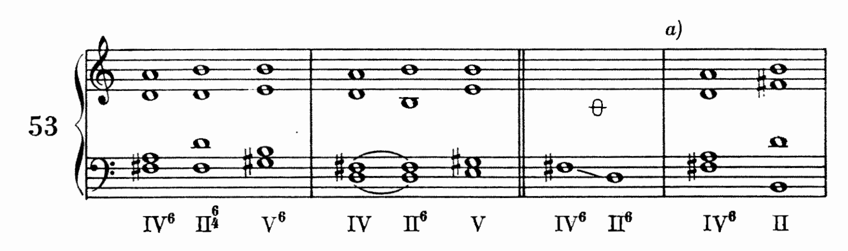
INVERSIONES DE LOS ACORDES TRIADAS EN EL MODO MENOR

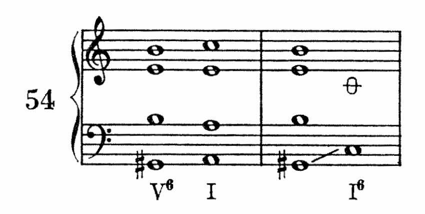
Con el uso de los acordes de sexta y de cuarta y sexta se posibilitarán algunos de los enlaces hasta aquí impracticables. Fuera de esto, nada nuevo hay que decir sobre las inversiones de los acordes tríadas en el modo menor. Vale para ellos lo mismo que se dijo para las inversiones de los acordes en el modo mayor, a saber: el acorde de sexta o primera inversión es absolutamente libre, mientras que el bajo del acorde de cuarta y sexta (segunda inversión) no puede ser alcanzado ni abandonado por salto.







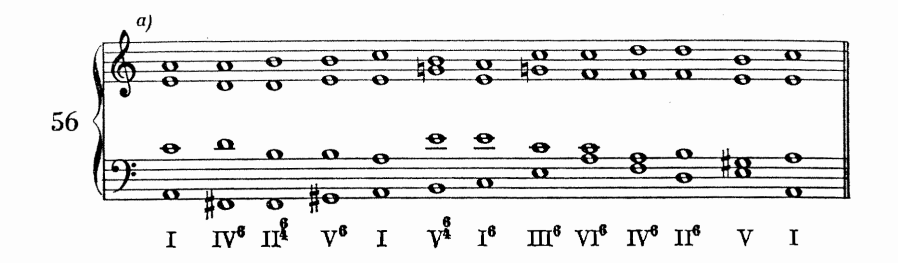


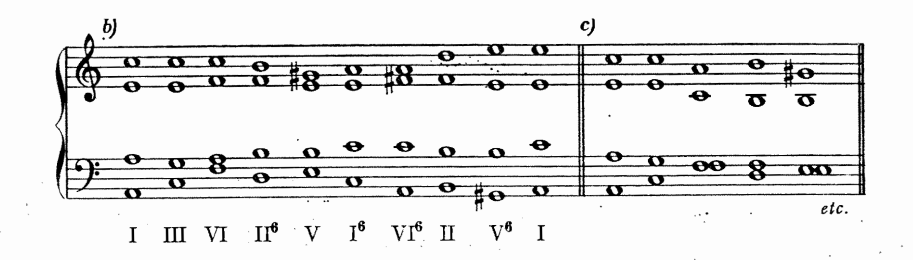


55

VI II⁶₄ V⁶ VI⁶ II V VI⁶ II⁶ V VI⁶₄ II VI⁶₄ II⁶

En los ejemplos 50-55 ocurren algunos enlaces que eran impracticables sin el empleo de las inversiones. El alumno podrá encontrar otros casos. Sin olvidarse de observar cuidadosamente los sonidos obligados y de que (por ahora) las quintas disminuidas han de ser preparadas y resueltas, por lo que no pueden duplicarse. Por ejemplo, en el acorde de sexta del IV grado alterado el bajo no puede proceder por salto, porque el *fa♯* tiene que ir a *sol♯*; pero sería posible seguir con el II grado alterado, de manera que en este acorde el *fa♯* se encontrara en otra voz y pudiera luego ir a *sol♯* (ej. 53 *a)*. Las necesidades armónicas quedan así satisfechas, pero no las melódicas, de las que a fin de cuentas se originan estas indicaciones. Más adelante, naturalmente, el alumno podrá tratar todas estas cosas con mucha más libertad, pero pienso que es mejor esperar a que se desarrolle en él el firme sentido formal de las peculiaridades del modo menor, dejando estos recursos habilidosos para más tarde. Ya mostré las razones por las que en un sistema teórico no debería haber excepciones. Y tendría que admitirlas aquí en cuanto quisiese ampliar estas estrechas limitaciones. Pronto veremos cómo tales limitaciones caen por sí mismas en el momento en que profundicemos en el punto de vista que hemos adoptado para estudiar el modo menor. Entonces lo superfluo desaparecerá de por sí, mientras que lo útil se revelará como verdaderamente necesario. Esperemos con paciencia que llegue ese estadio. La libertad adquirida será así mayor.





Los acordes de sexta y de cuarta y sexta pueden también usarse en los ejercicios.

En el ejemplo 56, *a)* y *b)* se realizan algunos de estos enlaces sólo posibles con el empleo de las inversiones. Así, el acorde de sexta del IV grado alterado puede enlazarse con el de cuarta y sexta del II alterado para conducir al acorde de sexta del V grado (dominante), al que sigue el I grado. Pero el ejercicio no tiene por qué terminar aquí, pues la melodía del bajo puede continuar perfectamente en la dirección iniciada, y la fuerza melódica desarrollada por esta progresión es adecuadísima para cubrir la repetición que trae consigo. Así, pues, no importa que aquí, tras del acorde de sexta del V grado siga el I grado y luego la segunda inversión del V grado y después una vez más el I en primera inversión. La línea melódica del bajo *(sol♯-la-si-do)* mejora el efecto de conjunto de manera enteramente satisfactoria.

En el ejemplo 56 *b)* se enlaza el acorde de sexta del VI grado alterado con el II grado alterado. Obsérvese en este ejemplo la voz del tenor, que va del *sol* del segundo acorde al *la* del tercero. Pero como poco después aparece el *sol♯*, el pasaje resulta defectuoso. Es mejor llevar el tenor como en *c)*. Allí el *sol* resuelve, y el siguiente *sol♯* no molesta. Tampoco resulta admisible (ejemplo 56 *b)* el paso, en el contralto, de *fa♯* al *mi* del penúltimo acorde. Más adelante, en otras condiciones, haremos caso omiso de esta cuestión, ya

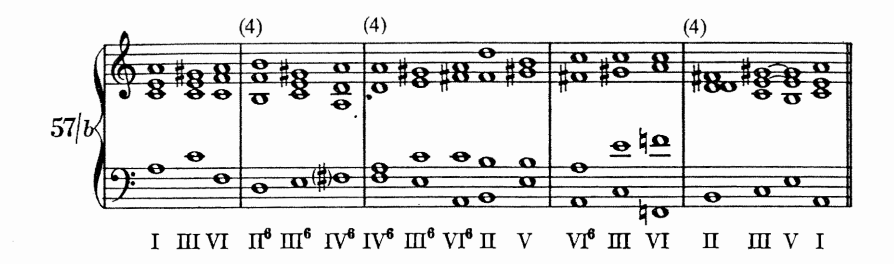
que de otra manera el acorde de sexta del V grado no podría enlazarse con el II grado.

Puede también ahora introducirse en los ejercicios el acorde aumentado sobre el III grado del modo menor. Sobre este acorde habrá mucho que hablar más adelante, ya que ha tenido una gran influencia en el desarrollo de la armonía moderna. Considerándolo como propio de la escala menor, su tratamiento es bastante sencillo. Su quinta aumentada requiere ser tratada como disonancia. Pero como es el primer sonido obligado no puede descender, y su resolución tendrá que ser –aquí por vez primera– ascendiendo. En cambio la preparación puede ser como hemos hecho hasta ahora. Para ella, de momento, sólo podremos contar con el V grado; pero, como pronto veremos, también con el VII. Para la resolución disponemos de los grados I y VI.

Conviene mencionar aquí una peculiaridad de este acorde: la distancia entre el *do* y el *mi* es de cuatro semitonos, la distancia entre *mi* y *sol♯* igualmente de cuatro semitonos, y la que hay entre el *sol♯* y la repetición de la fundamental (la octava) también es de cuatro semitonos. Los sonidos *mi* y *sol♯*, pues, dividen la octava en tres partes iguales. Así, la estructura de este acorde posee la particularidad de que la distancia entre cada pareja de sonidos sucesivos es la misma, de manera que en sus inversiones la relación entre los sonidos no varía; particularidad ésta que le diferencia esencialmente de todos los acordes hasta aquí examinados. Tal propiedad, de la que hablaremos más adelante, posibilita una cosa que muy pronto (ya en el próximo capítulo) haremos con todos los acordes. A saber: enlazarlo con otros acordes con los que no tiene ninguna nota común. Más aún: podemos prescindir de la preparación de la quinta aumentada. Con ello tendremos muchas posibilidades de llevar a buen término nuestros breves ejercicios. Sin olvidarnos nunca de observar los sonidos obligados. Que tratemos ya desde ahora este acorde tan libremente mientras que para los demás mantenemos tantas limitaciones se explica porque la contextura de tales limitaciones las hace inadecuadas para los acordes aumentados. Debería de formularlas de otra manera. Pero no puedo hacerlo en esta etapa del estudio, en la que nos estamos esforzando en mantener cierta rigidez, sin que se resientan también las restantes limitaciones.

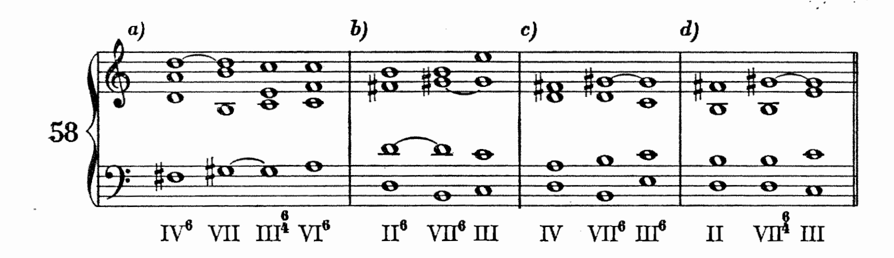
57/a

V III I V III VI



Son, pues, posibles los enlaces que mostramos en los ejemplos 57 *a* y 57 *b* Pueden preceder al III grado los grados I, II, IV, VI y (como se ve en el ejemplo 58) VII; y pueden seguirle los grados I, IV, VI y V (el II grado no, porque *sol♯* tiene que ir a *la).*

La tríada disminuida del VII grado debe, como disminuida que es, ser preparada (con los grados IV o II) y resuelta (con el III grado).



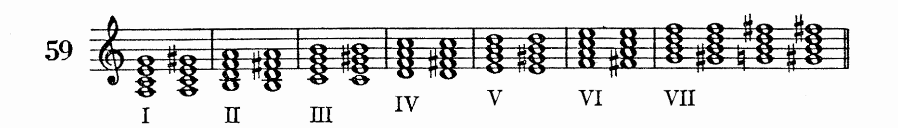
Naturalmente no se puede duplicar ni la quinta disminuida ni la fundamental, pues la quinta disminuida tiene que descender, y la fundamental, como sensible, ascender. Puede, entonces, duplicarse la tercera.

El estudio de estos dos acordes fue relegado hasta aquí porque únicamente gracias a las inversiones podían ser utilizables para nosotros. Ninguna otra razón había para postergarlos hasta este momento.

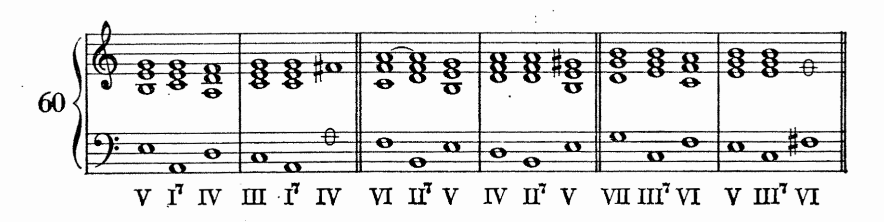
---

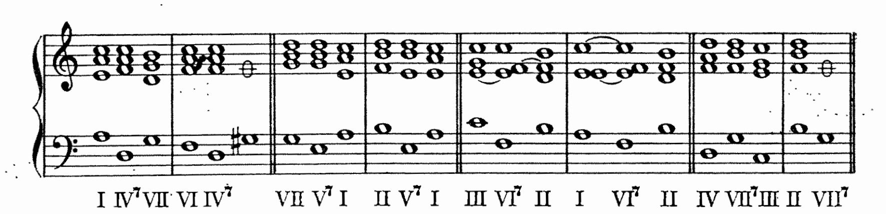
(4) El enlace entre grados contiguos será tratado en el capítulo siguiente. El uso del VI grado sin resolución de la quinta disminuida que ocurre en el cuarto compás del ejemplo 57*b* fue incluido anticipadamente sólo por presentar completo el ejercicio.

LOS ACORDES DE SÉPTIMA Y SUS INVERSIONES EN EL MODO MENOR



Con el empleo de sonidos alterados y sin alterar se obtienen dos acordes de séptima sobre cada grado, y sobre el VII cuatro. Pero si tenemos en cuenta todas las indicaciones precedentes, no de todos ellos podemos servirnos ahora. Naturalmente, el enlace de acordes de séptima sin sonidos alterados con acordes tríadas también sin sonidos alterados no ofrece ninguna dificultad. Por el contrario, de los acordes de séptima con un sonido alterado algunos sólo pueden utilizarse en determinadas condiciones, y otros, entre ellos el que tiene dos sonidos alterados (el del VII grado *sol♯-si-re-fa♯*), son por ahora completamente inutilizables.

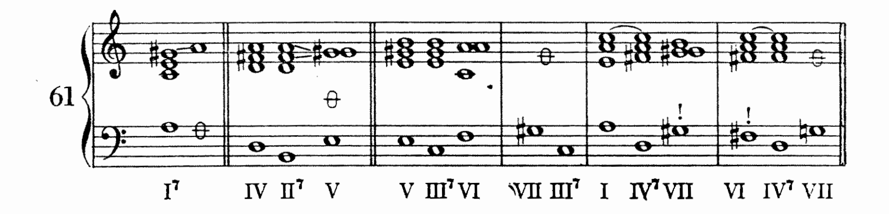


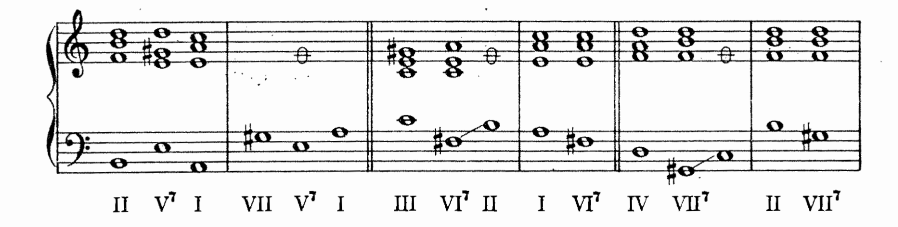


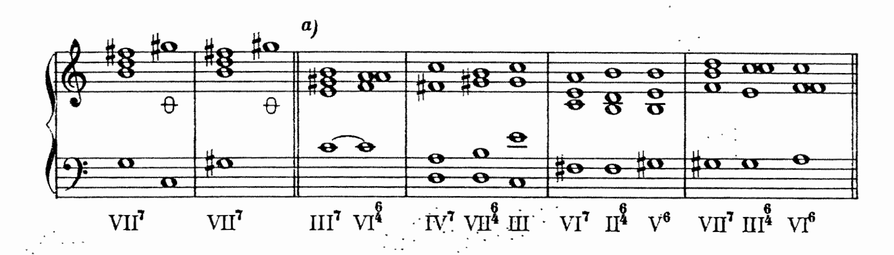
En el ejemplo 60 aparecen la preparación y resolución de los acordes de séptima sin sonidos alterados; preparación con la tercera y la quinta, y resolución con salto de cuarta ascendente del bajo. Todo ocurre como antes, sin que haya que hacer nuevas observaciones. El enlace de estos acordes de

séptima con acordes tríadas que contengan intervalos alterados es también posible con las indicaciones dadas hasta aquí, pero en un solo caso: resolución del acorde de séptima del II grado en el del V grado con tercera mayor. Los demás enlaces no son posibles; por ejemplo, en el de I grado, porque el *sol* no puede ir a *fa♯*, etc.

En el ejemplo 61 se analizan los acordes que contienen sonidos alterados.







Por ejemplo, el acorde de séptima del I grado *la-do-mi-sol♯* no es para nosotros utilizable de momento, porque la séptima *(sol♯)*, como sensible, ha de ascender, y como séptima ha de descender. En el II grado *(si-re-fa♯-la) fa♯* y *la* tienen que ir a *sol♯*, el primero por ser sonido obligado, el segundo como séptima. Pero el *sol♯* no puede ser duplicado, porque entonces los dos *sol♯* tendrían que ir a *la* (y tendríamos unísonos u octavas paralelas por movimiento directo). La tríada del VII grado no puede servir para la preparación del III grado, porque no se puede salir del *sol♯* por salto. Por la misma razón, el acorde de séptima del VI grado no puede resolver en el de II grado (en estado fundamental). Naturalmente, es posible su resolución en el acorde de cuarta y sexta del II grado. La misma razón nos obliga a excluir provisoriamente el empleo del acorde de séptima del VII grado *sol♯-si-re-fa*. Las otras formas del VII grado son inutilizables *(sol-si-re-fa♯* y *sol♯-si-re-fa♯)* porque la séptima *fa♯* debe ir a *sol♯*; pero además también por el hecho de que estos acordes podrían fácilmente apartarnos de la tonalidad elegida. El acorde de séptima del IV grado no puede resolver en el VII grado sin alterar, porque *fa♯* ha de ir a *sol♯*; y tampoco en el VII alterado a causa de la duplicación del *sol♯*. Esto podría ser eventualmente evitado resolviendo en la segunda inversión de VII. Con el empleo de las inversiones de los tres acordes concurrentes las soluciones disponibles son numerosas. El alumno está ya en situación de investigar por sí mismo cada caso y de valorar sus posibilidades, por lo que no doy aquí ejercicios concretos.

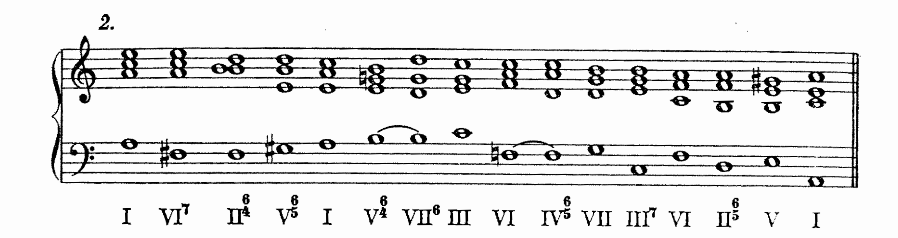
Habitualmente, la mayor parte de estos acordes que hemos considerado (¡provisionalmente!) impracticables son definidos como inutilizables y como equívocos, y no vuelven a ser tomados en cuenta. No quiero yo hacer esto, pues algunos, a pesar de las grandes limitaciones que nos hemos impuesto, podrían ser usados en inversiones o enlazados con inversiones. Pero en todo caso encontraremos más adelante la posibilidad de emplear alguno. Siempre será mejor disponer del mayor número posible de acordes, incluso de aquellos que en general son muy poco utilizados, enriqueciendo las posibilidades armónicas de una tonalidad, que excluir de antemano los que no se utilicen, sólo porque no están de acuerdo con las leyes armónicas. Si, por ejemplo, se resuelve el acorde de séptima en acordes de cuarta y sexta, el material a nuestra disposición se amplía considerablemente (ej. 61*a*).

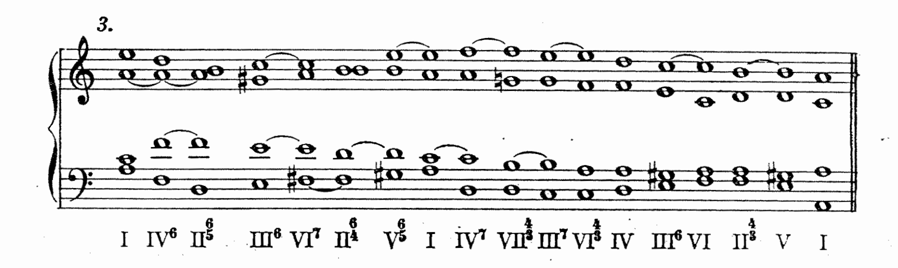
Trabaje ahora el alumno en la preparación y resolución de acordes de séptima en frases breves. El ejemplo 62 suministra algunas muestras.

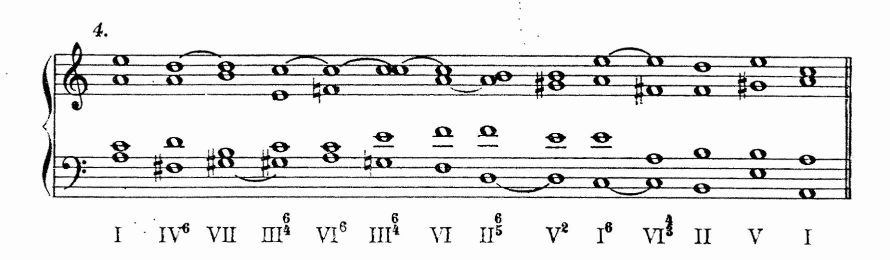
62 — 1.

I VI^7 II V III^6 VI^2 II^6 V I









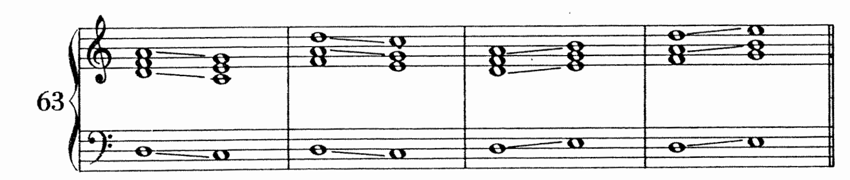
Para la inversión de los acordes de séptima en el modo menor no hay nuevas indicaciones que hacer; basta observar las hechas precedentemente. Con su empleo podremos obtener algunos enlaces que antes no eran posibles. Esto deriva de que los sonidos sexto o séptimo alterados, cuando están en el bajo y si el encadenamiento lo permite, pueden quedar ligados para luego continuar su marcha. Naturalmente, también aquí pueden enlazarse entre sí acordes de séptima. Algunos de estos enlaces son inhabituales, pero así tendrá el alumno ocasión de ejercitarse. Mejorará así su penetración y su habilidad, y esto ya vale la pena. Pero, por otra parte, ¿es que es necesario sacar ventajas de todo lo que se hace?

VI

ENLACE DE LOS ACORDES QUE NO TIENEN NOTAS COMUNES

El enlace de acordes sin nexo armónico (notas comunes) no fue examinado al comienzo a causa de las dificultades que entraña la conducción de las voces y también porque el esquema de las fundamentales puede fácilmente quedar afectado. Como a partir de ahora utilizaremos estos enlaces en nuestros ejercicios, deberemos asegurarnos previamente de superar estos dos inconvenientes. Lo primero, el concerniente a las dificultades en la conducción de las voces. Las restantes cuestiones serán tratadas exhaustivamente en el próximo capítulo.

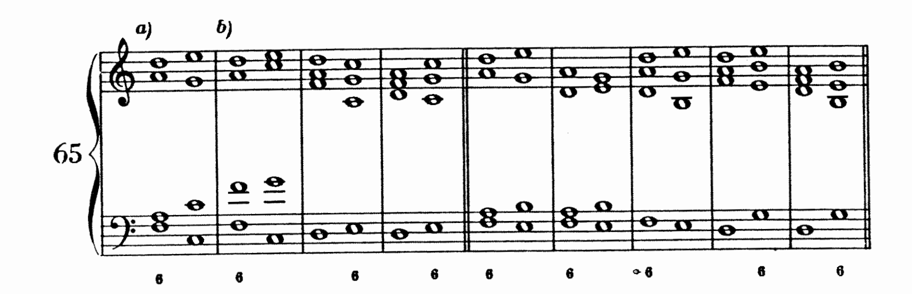
Veamos los enlaces de un grado cualquiera con los inmediatamente adyacentes, el precedente y el siguiente; por ejemplo, del II grado con el I y con el III. Si se quiere que cada voz siga el camino más breve, se producirán octavas y quintas paralelas por movimiento directo.



No es posible, pues, seguir el camino más corto. Para evitar esas quintas y octavas hay que usar el movimiento contrario. Por ello se recomienda al alumno que se haga cargo con exactitud de cuáles son las voces en que aparece el peligro de estos movimientos paralelos.

64

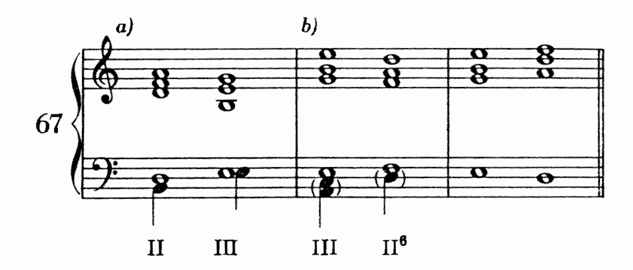
Si se emplean los acordes de sexta, entonces es más fácil evitar las quintas y octavas paralelas.



En el enlace de dos de tales acordes de sexta es recomendable, aunque no imprescindible, duplicar la tercera en uno de ellos:

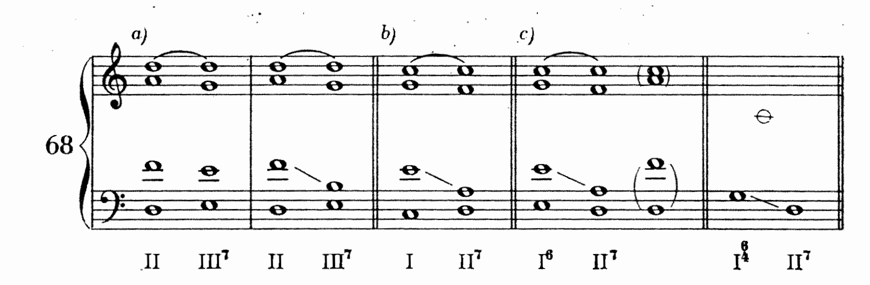
66

Quisiera mencionar aquí que la antigua teoría consideraba, en la sucesión de dos grados consecutivos, y precisamente cuando el enlace tenía lugar entre un grado y el inmediato superior (en el ej. 67 *a* los grados II-III), que el primer acorde era el representante incompleto de un acorde de séptima, cuya fundamental, implícita en este caso, estaría una tercera más baja (acorde de séptima del VII grado); y cuando el enlace tenía lugar entre un acorde y el del grado inmediatamente inferior (en el ej. 67 *b* los grados III-II) consideraba que el primer acorde representaba un acorde de novena con la fundamental y la tercera sobreentendidas. La antigua teoría suministraba indicaciones precisas para la resolución de cada sonido en el acorde de séptima y en el de novena, y de ello resultaba el movimiento contrario de las partes. Esta suposición es desde luego complicada, pero tiene de bueno que reconduce estas sucesiones al salto de cuarta ascendente en la fundamental, esto es, a un movimiento enérgico.



He mencionado esto porque, en otra ocasión –para mí decisivamente importante– he de hacer una argumentación parecida; así, aun estando de acuerdo con esta idea, renuncio a considerar que tales enlaces hayan realmente de realizarse así, pues me parece superfluo.

Antes de elaborar enlaces de este tipo en breves ejercicios, queremos presentar la preparación del acorde de séptima con la octava del acorde precedente:

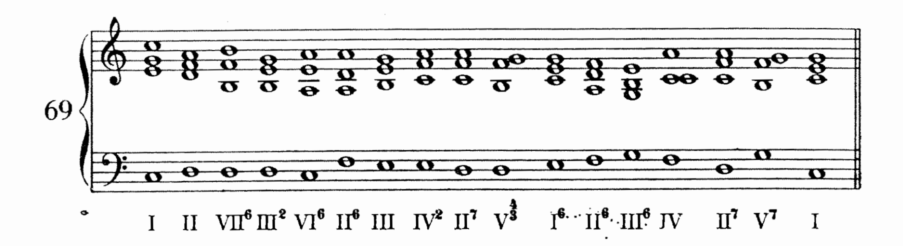


Si el alumno atiende a evitar las quintas y octavas efectivas, estos ejercicios no le ofrecerán ninguna nueva dificultad. Sólo en el enlace de dos acordes en estado fundamental (como en el ej. 68 *a*) es a veces difícil obtener el acorde completo. Esto se logra sólo saltando de la tercera del primer acorde a la quinta





del segundo (ej. 68 *b*). Si este salto es de quinta disminuida (ej. 68 *a*), debe evitarse en rigor por ser un movimiento poco melódico. Pero si hay ventaja o necesidad en obtener el acorde completo, el alumno podrá tranquilamente desde ahora efectuar ese salto.



El ejemplo 69 muestra una breve frase elaborada con los elementos explicados. Naturalmente, pueden prepararse períodos más largos y completos. (Ejercitarse también en el modo menor).

VII

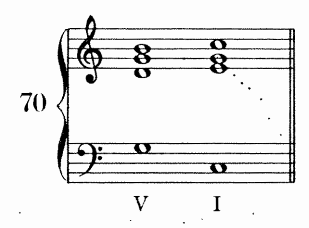
ALGUNAS INDICACIONES PARA OBTENER BUENAS SUCESIONES. SOBRE LA CONDUCCIÓN MELÓDICA DE LAS VOCES EXTREMAS. CONCLUSIONES, CADENCIAS, CADENCIAS INTERRUMPIDAS. EL ACORDE DE CUARTA Y SEXTA EN LA CADENCIA

El establecimiento de la línea del bajo resulta cada vez más difícil. Si quieren aprovecharse todas las posibilidades, el dominar los problemas presupone ya una cierta habilidad en la disposición de las sucesiones, en cuanto el alumno trate de resolver un caso determinado. Nuestros ejercicios deberán ahora acercarse a ese punto en el que tenemos que empezar a satisfacer con alguna mayor amplitud que antes nuestro sentido de la forma, ya que el esfuerzo por establecer una sucesión armónica exige una compensación superior a la mera solución esquemática y correcta. En una palabra: puesto que disponemos de medios más abundantes, hemos de comenzar la elaboración de frases más completas y fluidas. Así vemos, por ejemplo, cómo en el ejemplo 69 hay un inconveniente que el alumno no puede evitar por ahora si sigue la ley del camino más corto. La voz del soprano, que comienza en un registro medio, no puede evitar un descenso ininterrumpido hacia el grave, o por lo menos no lo elude con la suficiente energía. La monotonía que se origina con ello es tal, que hace perder una parte de su eficacia a una frase que, desde el punto de vista de la sucesión armónica, es impecable. Por esta razón y únicamente por ella, nos ocuparemos de los problemas melódicos (1). Pero hay todavía

(1) Esto parece contradecir mi afirmación de que un tratado de armonía debe hablar sólo de sucesiones armónicas y no de la conducción de las voces. Pero la contradicción es sólo apa-

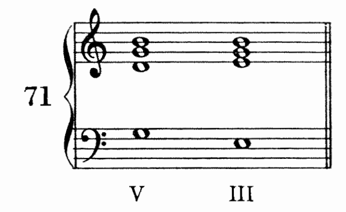
otro inconveniente. El enlace de los acordes aislados tiene como consecuencia que queden ligadas frecuentemente las otras voces principales, el bajo. Y la sucesión de fundamentales no es siempre apta para producir un efecto armónico realmente bueno. Deberemos así ocuparnos de la melodía del bajo y de la sucesión de las fundamentales.

Veamos primero la sucesión de fundamentales. Ya hemos notado anteriormente que el movimiento más enérgico de la fundamental es el salto de cuarta ascendente, porque parece corresponder a una necesidad del sonido. En este salto ocurre el siguiente cambio armónico (ej. 70):



El sonido que primero era principal, la fundamental, se convierte en dependiente en el segundo acorde, como quinta; en general, el bajo del segundo acorde es una categoría superior, una fuerza superior, puesto que contiene en sí el sonido que anteriormente era fundamental. En el acorde de *sol* mayor predomina *sol,* pero en el acorde de *do* mayor predomina *do,* mientras el *sol* queda subordinado (2). Un paso que origina este cambio, que, por decirlo así, pone a un príncipe por encima de un rey, no puede ser sino un paso fuerte. Pero el *do* no sólo subordina a la anterior fundamental, sino que obliga además a los restantes componentes del acorde a adaptarse a las nuevas condiciones, y el nuevo acorde, fuera de la anterior fundamental que ha sojuzgado, no contiene nada que recuerde la anterior soberanía. Pues sólo contiene sonidos nuevos. Puede entonces suponerse razonablemente que todo movimiento que produzca efectos similares es tan fuerte o casi tan fuerte como este.

Y el movimiento más semejante al descrito es el de tercera descendente de la fundamental (ej. 71):



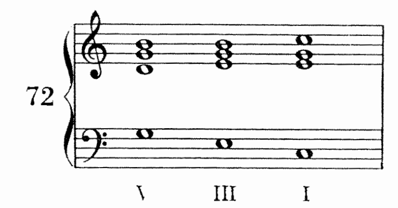
Aquí ocurre lo siguiente: la primera fundamental es superada y se convierte sólo en tercera. Pero la tercera del primer acorde se convierte en quinta en el segundo, creciendo en importancia; y sólo gracias a un nuevo sonido se diferencia el segundo acorde del primero. Este sonido es la fundamental, pero el movimiento completo, medido desde esa victoria de la fundamental, no puede ser considerado tan fuerte como el salto de cuarta ascendente. Pues el nuevo acorde recuerda demasiado la antigua soberanía; contiene demasiados sonidos del acorde anterior. Sin embargo, esta es una de las sucesiones más fuertes, como se deduce del hecho de que la sucesión de dos movimientos iguales de este tipo dan el mismo resultado que un salto de cuarta ascendente (ejemplo 72).

---

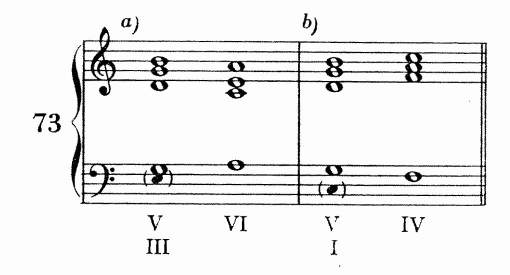
rente, pues tal afirmación polémica se dirige sólo contra el método del bajo cifrado, que enseña al alumno únicamente a mover las partes, pero que no desarrolla su habilidad para la conducción armónica. Por el contrario, que las armonías surgen frecuentemente de la coincidencia de las partes es uno de los fundamentos de mi análisis, como queda patente en mi discusión sobre el tratamiento de las disonancias y sobre los adornos, y en otros lugares. Hay que distinguir entre un método de enseñanza basado en la conducción de las voces (en vez de en la conducción armónica), y una exposición que tenga presente la influencia de la conducción de las voces en los acontecimientos armónicos y que conceda sus derechos a la conducción de las partes cuando ésta sirva para esclarecer un problema.

(2) Esta necesidad del sonido de ir hacia otro sonido más grave está evidentemente en contradicción con la necesidad de convertirse y de permanecer en fundamental, tendencia que se presenta en un estadio anterior. Esta contradicción es el problema del sonido, problema del que el sonido mismo se origina. Mientras el bajo no es la fundamental, su única tendencia es llegar a serlo. Pero en cuanto lo es, aparece otro objetivo: resolver en una unidad superior. Yo debería, hablando con propiedad, mejor decir salto de *quinta* descendente, puesto que el sonido tiene la tendencia a resolverse en una *quinta inferior.* Yo hablo de *cuarta ascendente* cuando el movimiento es *hacia arriba* y de *cuarta descendente* cuando es *hacia abajo* para mantener la imagen de un movimiento que sube y baja (pero lo que designamos como sonidos altos y bajos es sólo eso: una imagen; puesto que los sonidos no son realmente altos ni bajos, podríamos igualmente expresar la oposición requerida con otras palabras: punzante y romo, o corto y largo, etc.). Pero en realidad si el movimiento va en la dirección que llamamos descendente crece en cambio la intensidad. Y esa es la dirección *creciente* de la fuerza y longitud de las cuerdas de los instrumentos.





Algo más complicado es el análisis de los dos movimientos de segunda de la fundamental: ascendente (II-III) y descendente (II-I). Hay muchas razones por las cuales podrían considerarse como las sucesiones más fuertes, pero su uso en la práctica musical no se corresponde con esta calificación. Estudiando la estructura de la sucesión y la composición de los dos acordes se pone de relieve que todos los sonidos del primer acorde han sido superados, puesto que en el segundo acorde todos son diferentes. En este aspecto, tal sucesión va más allá de todas las hasta ahora consideradas. Pues enlaza un grado con aquellos con los que no tiene nada en común, ni la más mínima afinidad. Esta sucesión fuerza verdaderamente el enlace, y ello explica la curiosa manera con que la antigua teoría la explicaba: como suma de dos sucesiones de las cuales una, la principal, era un salto de cuarta ascendente de la fundamental. Es decir: V-VI = V-III-VI (ej. 73*a*), y V-IV = V-I-IV (ej. 73*b*).

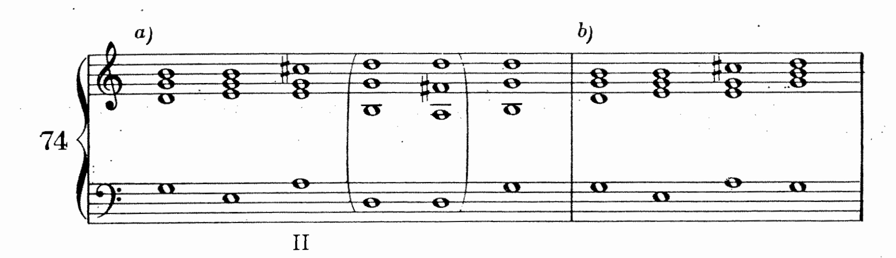


La sucesión (ej. 73*a*) del V grado *(sol)* con el VI *(la)* sería así en realidad la sucesión III *(mi)*-VI, en la que la fundamental del primer acorde estaría sobreentendida; y en la sucesión V *(sol)*-IV *(fa)*, el I grado (con el *do* sobreentendido) haría el mismo papel que el III en el primer caso.

Esta concepción tiene mucho en su favor y se adapta perfectamente a nuestro sistema expositivo, el cual cumple su objetivo sólo si logra justificar todos los fenómenos con una coherencia lógica que abra amplias perspectivas

y que elimine por superflua toda excepción. Pero tal explicación, además de ser muy convincente, nos dice algo más. Casi podría creerse que los antiguos, instalados junto a la fuente de la que brotó la armonía y que, por decirlo así, la vieron crecer, sabían que esta sucesión era realmente una suma; y utilizaron tal adición como abreviatura, como signo taquigráfico para objetivos bien conocidos, como, por ejemplo, la cadencia interrumpida. *Si es así, esta interpretación sería más que una teoría: sería un documento.*

El caso de hallar únicamente dos acordes en lugar de una sucesión de tres, explicable perfectamente como abreviatura, ocurre frecuentemente. Por ejemplo –hablaremos de esto más adelante–, en la dominante de la dominante (ej. 74), donde los dos acordes existentes entre ésta y el acorde final, es decir, el de I grado en segunda inversión y el de V grado (ej. 74*a*), son a menudo omitidos (ej. 74*b*).



Esto también ocurre por el citado efecto estereotipado, sólo que en otro sentido: una locución fija no es preciso escribirla completa; pues todo el mundo sabe que p.e. quiere decir “por ejemplo”. Todo el mundo sabe que el II grado como dominante de la dominante en determinados pasajes y con determinados medios ha de ser seguido del I grado. Pueden así eliminarse los miembros intermedios y hacer que siga el efecto inmediatamente a la causa. Así debió suceder aquí: teniendo presente el efecto estereotipado, la costumbre eliminó lo superfluo. Por lo demás, en la música hay muchos otros ejemplos de tales abreviaturas. Si se sabe observar se comprenderá que ocurre algo semejante cuando en la parte del contrabajo la figuración es frecuentemente más sencilla que en el violonchelo. Sólo están notados los elementos principales. Los secundarios no están escritos. Las razones, sin embargo, son aquí de otro tipo.

La concepción de la marcha de segunda de la fundamental como suma o como abreviatura justifica la aversión de los antiguos compositores a equipararla con las otras sucesiones, y bajo este aspecto aparece en sus obras

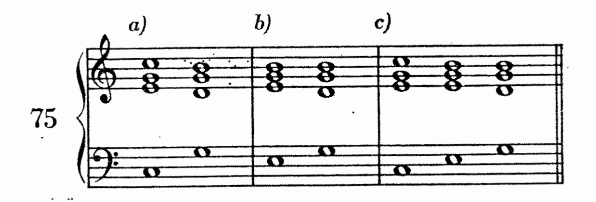
maestras. Si una de las dos sucesiones (¿cuál?) fuese el paso más fuerte, debería tener un papel distinto en la determinación tonal, en la cadencia. Pero el papel más importante en este terreno lo tiene el salto de cuarta de la fundamental. La marcha cadencial IV-V no es, desde luego, insignificante, pero puede ser sustituida sin resultar chocante por el paso II-V, cosa que no puede afirmarse del paso V-I. La superación de la región de la subdominante (IV) por la región de la dominante (V) parece una sucesión auxiliar frente al paso V-I que significa una conclusión definitiva. Igualmente la cadencia interrumpida es un medio enérgico para introducir un fenómeno secundario: crea la conexión necesaria para continuar con una digresión. La cadencia interrumpida actúa siempre en un punto secundario o para introducir un elemento secundario, pero en todo caso el trabajo que se le encomienda es tosco. Sin duda es una sucesión fuerte, incluso muy fuerte, puesto que suma dos sucesiones fuertes. Pero probablemente resulta demasiado fuerte para un uso cotidiano: lo demasiado afilado se mella pronto.

Podría llamar muy fuerte a esta sucesión. O, si llamo ascendentes a las sucesiones fuertes (3), podría llamarla *de salto,* con lo que expresaría su carácter de abreviatura. Nos da una nueva luz pensar que las sucesiones fuertes o ascendentes junto a las débiles o descendentes son siempre admisibles como elementos de potencia media, mientras que para usar sucesiones *fortísimas* o *de salto* es preciso que ocurra una causa especial. Aquí, como en todas partes, la fuerza bruta no puede identificarse con la mayor eficacia.

A las dos sucesiones que nos quedan por estudiar, la de quinta y tercera hacia arriba, las llamo sucesiones *descendentes.* En ellas las cosas ocurren así: el movimiento de quinta hacia arriba (ej. 75*a*) permite a un intervalo de una importancia relativamente secundaria convertirse en sonido fundamental: la quinta, un advenedizo, prospera y se convierte en fundamental. Esto es un fenómeno de decadencia. Podría objetarse que esta prosperidad testimonia de la fuerza del recién llegado y que la fundamental es aquí superada. Pero la fuerza de este recién llegado consiste sólo aquí en la pérdida de fuerzas de la

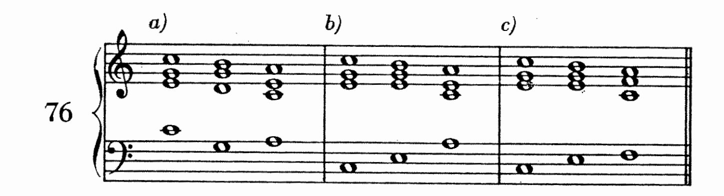
(3) El doctor Heinrich Schenker (en su libro *Nuevas teorías y fantasías musicales*) usa también este término para las sucesiones de fundamentales. Sólo que, inversamente, llama descendente al salto de cuarta hacia arriba. Como hace poco que el libro de Schenker cayó en mis manos, pensé al principio que esta terminología procedía de él. Lo que no hubiera sido imposible, porque hace cuatro años había leído algo de dicho libro. Pero luego hice memoria y pude establecer, preguntando a mis alumnos, que yo había empleado (lo menos hacía siete años) estas expresiones en mis clases. Así, pues, los dos, independientemente el uno del otro, hemos encontrado lo mismo; pero estos resultados me parece que proceden en ambos casos de la armonía de Brahms, donde se presentan claramente para todo aquel que la conozca bien y sepa analizarla exactamente.

fundamental, en una cesión de poder por parte de la fundamental, puesto que ella contiene ya la quinta, en una especie de benevolencia, como si el león da su amistad a la liebre. Más evidente es aún esto en el movimiento de tercera hacia arriba. Aquí la tercera del primer acorde, su más débil intervalo, se convierte en fundamental, y el nuevo acorde se diferencia del primero sólo por un único sonido: la quinta (ej. 75*b*). Esta parece, pues, la sucesión relativamente más débil, lo que quizá dependa también de que la secuencia de dos sucesiones semejantes da el mismo resultado que el movimiento de quinta hacia arriba (ej. 75*c*).



Ya que he implantado unas diferencias tan rotundas entre sucesiones fuertes y débiles, conviene hacer notar que no se trata de emplear siempre sucesiones fuertes. Si las sucesiones débiles fueran malas, su uso tendría que ser completamente excluido. Prefiero, para no originar equívocos con los nombres –y como ya he dicho antes– usar las denominaciones de sucesión *ascendente* y *descendente* en vez de fuerte y débil, y llamar sucesiones ascendentes a la cuarta hacia arriba, la segunda hacia arriba, la segunda hacia abajo y la tercera hacia abajo; y sucesiones descendentes a la quinta hacia arriba y a la tercera hacia arriba. Con esto quiere expresarse a qué objeto se encamina cada uno de estos dos grupos. Que exista tal objetivo es evidente. Pues la articulación de un período musical exige, como la de la lengua hablada, bajadas y subidas del tono, de la acentuación. El uso de sucesiones descendentes es, pues, un medio no menos artístico que el uso de las ascendentes. Pero como aquí no nos ocupamos de la articulación de la forma musical, *en la disposición de nuestras fundamentales preferiremos incondicionalmente las sucesiones ascendentes, mientras usaremos las descendentes especialmente en aquellos enlaces en los que, no obstante, el resultado general es ascendente.* Así (ej. 76), si un movimiento de quinta hacia arriba es seguido por otro de segunda también hacia arriba, el resultado final es un movimiento de tercera hacia abajo, es decir, un ascenso de la armonía (76*a*). Igualmente ocurre si a un paso de tercera hacia arriba sigue otro de cuarta hacia arriba (76*b*) o de segunda hacia arriba (76*c*).



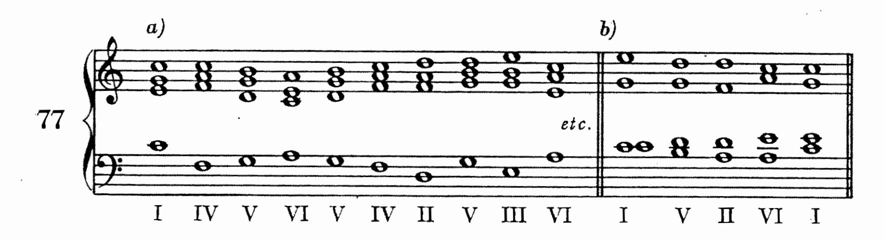


El resultado es que dará la impresión de que el acorde intermedio ha sido incluido sólo por razones melódicas. En todo caso, en nuestros ejercicios los movimientos descendentes sólo serán utilizados en este sentido.

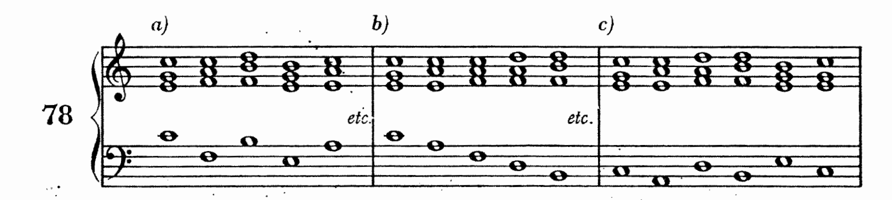
Resumamos brevemente: Los movimientos de fundamental que el alumno puede utilizar en tanto que medios estrictamente armónicos y sin tener en cuenta la posibilidad de alcanzar otros objetivos por medios rítmicos o melódicos, son: cuarta hacia arriba, segunda hacia arriba, segunda hacia abajo y tercera hacia abajo (sucesiones ascendentes).

Las sucesiones descendentes (quinta hacia arriba y tercera hacia arriba) sólo se usarán en los enlaces que señala el ejemplo 76.

Naturalmente, estas indicaciones no garantizan necesariamente una buena sucesión armónica (ej. 77*a*), ni en manera alguna agotan el campo de las buenas sucesiones posibles. Y ante todo: no implican una valoración, sino sólo una caracterización de la eficacia. Pues, como se ha dicho, son posibles buenas sucesiones combinando movimientos ascendentes y descendentes. E incluso una sucesión de movimientos descendentes puede tener eficacia musical (ej. 77*b*). Pero en tanto que el alumno no tenga en su propio oido un guía seguro que le posibilite juzgar por sí mismo todo efecto nuevo, hará bien ateniéndose a estas indicaciones. Pues ellas garantizan casi siempre buenos resultados y sólo como excepción malos, mientras que la elección desafortunada de movimientos descendentes origina a menudo realizaciones débiles. Y yo creo que la meta de la enseñanza debe ser mostrar al alumno lo que es bueno con certeza y lo que por término medio es aceptablemente bueno, dándole al mismo tiempo la perspectiva de lo que podrá hacer él mismo con su fantasía combinatoria cuando haya adquirido una cultura.



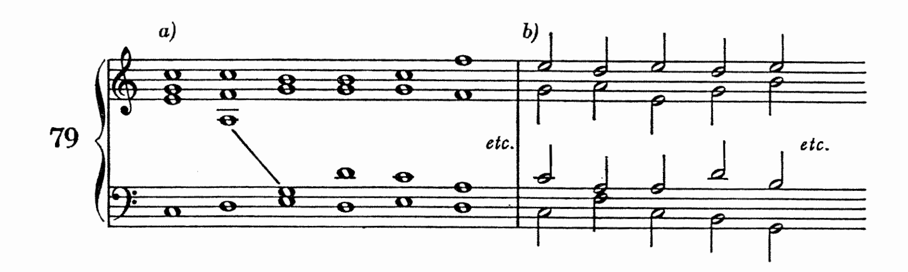
En el ejemplo 77*a* se combinan sólo movimientos ascendentes, y sin embargo el ejercicio no es totalmente perfecto (desde el punto de vista armónico; siempre podría existir una melodía espléndida que invalidara todo lo que he prescrito); pues la sucesión de tantos movimientos ascendentes de grado resulta forzosamente monótona, fría. El alumno está obligado aquí a buscar alguna variedad. Es decir, a evitar sucesiones demasiado regulares mezclando con frecuencia en la línea de las fundamentales el movimiento conjunto y el movimiento disjunto. Pues una sucesión que contuviera sólo movimientos disjuntos sería, incluso desde el punto de vista estrictamente armónico, defectuosa por demasiado mecánica (ej. 78*a, b* y *c*).



Nos encontramos ya así con la segunda condición exigida para obtener frases bien construidas: la variedad. Es difícil hablar de la variedad sin tratar de la condición opuesta: la repetición, pues la primera trae consigo multiplicidad, pero la segunda nos ofrece coherencia, sentido, sistema. Y este sistema u ordenación sólo puede apoyarse en la repetición. Para hacer uso de la repetición encontraremos pocas ocasiones. Uno de los pocos casos en que la tendremos en cuenta para un objetivo de construcción armónica –que se relaciona con la temática pero que no exige necesariamente un tema– es el caso de la progresión. Las demás repeticiones procuraremos evitarlas, o, si son inevitables, de ocultarlas. Nos privaremos así, de momento, de extraer las ventajas que la repetición puede tener, pero en cambio nos preservaremos de las desventajas que trae consigo. Nuestra línea del bajo tiene, en cualquier tonalidad, un ámbito de doce a catorce sonidos posibles. Luego si usamos en nuestros ejercicios más de catorce acordes no podremos evitar repeticiones, aun utilizando la posibilidad de emplear los mismos sonidos en diferente octava. Pero la repetición misma de sonidos no es tan mala como la repetición de sucesiones. E incluso esto puede no perturbar necesariamente si sobre las mismas notas se construyen acordes distintos. Y si entre estos acordes se intercalan en número suficiente otros, la repetición de las notas no dañará en absoluto a la frase. La peor forma de repetición ocurre cuando el sonido más alto o más bajo de una línea se alcanza dos veces. Es preciso dedicar una atención especial a estos dos puntos: el punto culminante y el punto más

grave. Prácticamente toda melodía alcanza estos puntos, y especialmente el agudo muy raramente deberá ser repetido. Y especialmente aquí, en nuestros sencillos ejercicios en los que es imposible mejorar una mala realización por otros medios; puede verse, por ejemplo, que en el lied de Schubert *Mit dem grünen Lautenbande* la nota más alta de la melodía ocurre varias veces, pero esto, naturalmente, es un caso completamente distinto, pues se cuenta aquí con otros medios que proveen la necesaria variedad. No quiere decirse que la no observancia de esa aparición única del punto culminante sea mala en cualquier circunstancia. Pues hay que insistir en que no se trata de una regla para juzgar el valor artístico de una obra musical, sino sólo de un criterio de juicio para los trabajos escolares. Que servirá, si se observa, para no empeorar jamás un resultado, sino para mejorarlo esencialmente. El alumno hará bien en tener paciencia con estas indicaciones y en no contravenirlas, hasta que su sentido de la forma esté suficientemente desarrollado.

La repetición de una serie de sonidos no sólo es desfavorable en la voz superior, sino también en el bajo, y a menudo no puede mejorarse una realización errónea de este tipo ni siquiera cambiando la armonización.



Para evitar estas repeticiones (ej. 79*a* en el bajo: *re-mi-re-mi-re;* y 79*b* en el sorpano: *mi-re-mi-re-mi*) resulta bastante fácil generalmente cambiar en el momento la posición del soprano con un salto o ayudarse eligiendo otro estado del acorde en el bajo. Pero la repetición de sonidos en una voz hace sospechar que existan también repeticiones en las fundamentales. Entonces hay que buscar el error en la disposición inicial y corregir desde el principio.

En general es mejor que el alumno no quiera ir demasiado lejos en la búsqueda de la variedad. Pues obtener un buen resultado melódico o alcanzar determinados efectos no es su tarea, y no podría conseguirlos. Se trata aquí más bien de evitar lo antimelódico, no de lograr efectividad melódica.

Repetiremos y completaremos ahora las

NORMAS PRINCIPALES

para el uso de los medios hasta aquí estudiados; observándolas, el alumno estará en condiciones de elevar un poco el nivel de sus ejercicios. Algunas –las que no son utilizables– quedarán exluidas, pero casi todo lo que aquí señalaremos encuentra aplicación práctica.

I. SOBRE LAS SUCESIONES DE FUNDAMENTALES

1. Los movimientos *ascendentes* de fundamentales –cuarta hacia arriba y tercera hacia abajo– pueden usarse siempre, aunque también aquí hay que evitar toda repetición mecánica.
2. Los movimientos *descendentes* –cuarta hacia abajo y tercera hacia arriba– se emplearán, como se indicó (ej. 76), sólo cuando den como resultado una sucesión ascendente.
3. Los movimientos *fortísimos de salto,* se utilizarán con parsimonia mientras no digamos nada más sobre ellos; no se excluyen las sucesiones.

II. USO DE LOS ACORDES

A) En los modos mayor y menor

1. *a*) Los *acordes tríadas* en estado fundamental pueden ocurrir en cualquier momento.

   b) Los *acordes de sexta* (primera inversión) sirven para obtener una conducción más variada de las voces, especialmente en las exteriores (soprano y bajo); y además posibilitan la preparación de las disonancias.

   c) Los *acordes de cuarta y sexta* (segunda inversión) deben usarse en general con más parsimonia. Preferibles sobre todo para fines cadenciales (de ello hablaremos en seguida). Siendo de paso, son recomendables –siempre con parsimonia– porque se mueve el bajo. Pero si ocurren con el bajo ligado han de usarse con cautela. A veces son necesarios para la preparación de disonancias.

2. *a*) Los *acordes de séptima,* siempre preparados y resueltos, pueden



ocurrir en cualquier caso, como las tríadas en estado fundamental. Sin embargo, su uso más ventajoso será cuando la séptima puede cumplir la misión de dar al acorde una dirección en el sentido de la resolución, o cualquier otro objetivo, de modo que el movimiento necesario (V-I y, como veremos más adelante, V-VI y V-IV) se siga de manera obligada.

b) Las *inversiones del acorde de séptima* pueden usarse en las mismas condiciones que el acorde en estado fundamental, para mejorar la conducción de las partes; el acorde de segunda (tercera inversión) es especialmente idóneo para introducir un acorde de sexta.

3. *Las tríadas disminuidas* (por el momento sólo en las sucesiones estudiadas, II-VII-III y IV-VII-III) son consideradas como disonancias; pueden dar a la aparición de un grado (el III) la apariencia de necesidad. El acorde de séptima sobre el VII grado aumenta aún más este efecto. Las inversiones cumplen los mismos objetivos que en los demás acordes.

B) En el modo menor

Hay aquí que tener en cuenta las condiciones de los sonidos obligados y respetar las dos regiones señaladas: la escala ascendente (con notas alteradas) y la escala descendente (sin notas alteradas).

1. *a*) Los sonidos de resolución obligada deben ser observados ya en la primera disposición de las fundamentales, de manera que los sonidos afectados puedan realizar el camino prescrito.

b) Deben usarse a menudo las inversiones de los acordes tríadas cuando se trate de preparar o de resolver las disonancias; especialmente cuando hay en el bajo un sonido de resolución obligada.

c) Para los acordes de séptima valen las mismas indicaciones que para las tríadas.

d) Después del acorde disminuido y del acorde de séptima del II grado (sin alterar) debe ir en general el V grado con la tercera mayor, porque este grado, como se comprobará más adelante, tiene un significado convencional en la cadencia.

e) Todas las tríadas disminuidas (grados II, VI y VII) y los acordes de séptima que se originan sobre ellas responden al mismo objetivo que los acordes disminuidos en el modo mayor: reciben, por la disonancia, una dirección determinada.

f) En la tríada aumentada se da la circunstancia de que puede seguir o preceder a las dos regiones –escala ascendente o descendente–, lo cual viene exigido también por ser una disonancia. Por lo tanto, es perfectamente idónea para el paso de una región a la otra.

2. No debe uno detenerse mucho tiempo en una sola de las dos regiones, para no poner en peligro las características del modo menor. Estas surgen precisamente por la alternancia equilibrada y el enlace entre ambas regiones. El paso de una región a la otra sólo puede realizarse si se cumplen todas las condiciones de los sonidos obligados. Este paso tiene lugar:

a) *directamente*

α) *de la región ascendente a la descendente,* cuando a los grados III, V y (como veremos) VII alterados siguen el I, el IV o el VI sin alterar (los acordes que contienen el sexto grado alterado no pueden ser seguidos por acordes sin alterar);

β) *de la región descendente a la ascendente,* cuando a los grados sin alterar II, IV o VI siguen los alterados III, V o (como veremos) VII. Con el acorde sobre el I grado pueden enlazarse todos los acordes alterados, mientras que a los acordes que contienen el séptimo grado sin alterar no pueden seguirles los acordes alterados.

b) *indirectamente*

α) *de la región ascendente a la descendente,* cuando los acordes que tienen el sexto grado alterado (II, IV y VI) siguen a acordes que permiten el enlace con el séptimo grado alterado;

β) *de la región descendente a la ascendente,* cuando los acordes que contienen el séptimo grado sin alterar (III, V y VII) siguen a acordes que permiten el enlace con el sexto grado sin alterar.

III. CONDUCCIÓN DE LAS VOCES

1. Evitar movimientos antimelódicos (disonantes o que produzcan una disonancia). Se recomienda evitar tales movimientos hasta que nuestra armonía emplee acordes alterados. En los acordes que hemos usado hasta aquí sería inoportuno.

2. Evitar repeticiones molestas de series de sonidos, especialmente cuando sobre la misma nota se construye la misma armonía.

3. En lo posible mantener un solo punto culminante en el agudo, y eventualmente también un solo punto más grave en el bajo.
4. Usar la mayor variedad posible en los intervalos tanto en el movimiento conjunto como en el disjunto, pero buscando no obstante una cierta posición central.
5. Si una voz deja ese registro o posición media de salto, deberá regresar a ella por medio de una sucesión efectuada por grados conjuntos, o bien de salto, y viceversa; de esta manera se compensa el cambio de posición.
6. Si esa posición central se abandona por grados conjuntos, el equilibrio puede ser restablecido por un salto de octava.
7. Si es inevitable repetir una nota o una sucesión de notas, puede ayudar a mejorar la realización un cambio de dirección inmediatamente antes o después de la repetición.

En la medida en que estas indicaciones tienen vigencia, valen igualmente para el soprano y para el bajo. No cabe duda de que si el alumno pudiera tener el mismo cuidado con las voces interiores, la perfección del efecto de conjunto resultaría mayor. Pero no es necesario que el alumno vaya tan lejos; bastará que conduzca las dos voces extremas cuidadosamente.

CONCLUSIONES Y CADENCIAS

A un recipiente, por ejemplo un vaso, de porcelana o de bronce, no se le podría añadir, sin un procedimiento complicado, otro fragmento de porcelana o de bronce. Y aun en todo caso sería problemático si el objeto resultante era un vaso y si lo añadido era oportuno. Sin embargo, observamos que una pieza musical que ha alcanzado un punto (por ejemplo, en la sonata antes del signo de repetición, o mejor aún en el scherzo antes del trío) en el que parece que debería terminar, continúa, como ocurre en los casos citados y en otros semejantes; lo que puede hacernos dudar de cuándo una pieza musical termina verdaderamente sin que sea posible continuarla. Y de hecho (dejando a un lado el sentido formal) podría pensarse en hacer seguir al acorde final de tónica otros acordes, como hemos visto anteriormente en otros pasajes.

Es lícito entonces preguntar: ¿por qué, cómo y cuándo termina una pieza musical? La respuesta sólo puede ser muy general: termina en cuanto se ha alcanzado el objetivo propuesto. Pero cuál sea este objetivo es algo que sólo podemos analizar por indicios imprecisos: satisfacer el sentido de la forma,

agotar las posibilidades expresivas puestas en juego, exponer claramente la idea de que se trate, etc. Para nuestra enseñanza, nos interesa únicamente una consideración: alcanzar el objetivo propuesto. Y como nuestros ejercicios están a un nivel inferior al de la obra de arte, por lo mismo nos es más fácil determinar cuál es nuestro objetivo. Nuestros ejercicios tienen siempre un objetivo determinado, y la obra de arte nunca, aunque a veces lo tenga el artista, o cree al menos tenerlo cuando en realidad obedece no a un objetivo, sino a su propio instinto. Es esta una diferencia gracias a la cual todo el mundo puede realizar un ejercicio de armonía, pero casi nadie puede crear una obra de arte, y ni siquiera comprenderla. El terreno en el que el artista se orienta es la alta esfera de lo ilusorio, mientras que para la enseñanza del artesanado el encaminamiento a un fin preciso es el fundamento básico. Y este artesanado didáctico se caracteriza precisamente porque trata de interpretar como constricción justamente lo que para el artista constituye la más alta libertad. Libertad inmensa cuya fuerza radica, desde el punto de vista del artesanado, en que no es imaginable sin leyes, sin objetivo preciso. Vemos aquí que la verdadera imagen del problema sólo se muestra cuando nos alejamos convenientemente de tales amplitudes. Aquí la cercanía empequeñece, mientras que la distancia adecuada muestra la verdadera proporción.

Nuestro objetivo puede ser, por ejemplo, preparar y resolver un acorde de séptima; realizar el enlace de un acorde de sexta con uno de cuarta y sexta, y cosas semejantes.

Como objetivo secundario el alumno puede proponerse, simultáneamente, la repetición de todo lo que ha aprendido anteriormente. Tras de lo que hemos dicho, no cabe duda de que debemos interrumpir nuestro ejercicio en el momento mismo en que tal objetivo ha sido alcanzado, pues sólo esta humildad puede justificar nuestras tentativas. Así, es fácil determinar el punto en el que hemos de cortar. Pero esta interrupción no es una conclusión. Cortar es fácil: significa simplemente no continuar. Pero concluir es algo muy distinto. Para obtener efectos conclusivos es preciso poner en juego medios especiales.

Debo decir que no creo posible concluir una pieza musical de manera que quede excluida por completo una continuación. Lo mismo que *La flauta mágica* o que *Fausto* admiten una segunda parte, cualquier drama puede ser continuado; y toda novela puede tener sus *Veinte años después*. La muerte es la conclusión de la tragedia, pero no su conclusión definitiva. También en la música podrían alinearse siempre nuevos acordes, como demuestran las numerosas cadencias y abundantes repeticiones del acorde final en las obras de los antiguos maestros. Podría sin duda aquí también proseguirse, desarrollar más una idea o introducir otras. Quizá esto destruiría el equilibrio, pero no po-

seemos una fórmula para prescribirlo con precisión. Ocurre a menudo que se toma en principio por excesivo lo que más tarde se considera equilibrado. La música, en este aspecto, se asemeja a un gas, que no tiene forma definida, pero que puede expandirse ilimitadamente. Sin embargo, si se le introduce en una forma –en un recipiente–, la llena sin cambiar en su propia masa ni en su sustancia. Si pienso así es porque considero muy difícil, casi imposible, terminar una pieza musical de manera absolutamente concluyente. No es improbable (quizá es incluso cierto) que toda idea y la manera como se desarrolle tenga algo que defina sus propios límites, que, una vez alcanzados, no pueden sobrepasarse. No es improbable, aunque tampoco sea seguro, que cada idea contenga en sí sus propias proporciones; pero también es posible que esta proporción no esté realmente en la idea (o sólo en ella), sino en nosotros. Sólo que no como algo inmutable, como un dato no susceptible de modificación o desarrollo, sino como algo que se transforma conforme a las tendencias del gusto, incluso con la moda, siguiendo el espíritu de cada época.

No creo en la sección áurea. Al menos no creo que sea la única ley formal para nuestro sentido de la belleza, sino, todo lo más, una ley entre muchas, entre innumerables leyes. No creo, pues, que una pieza musical tenga que tener necesariamente una longitud dada, ni más larga ni más corta; ni que un motivo considerado como célula generadora del conjunto, admita sólo una única forma de realización. De otra manera, apenas sería posible escribir sobre el mismo tema dos o más fugas distintas, como Bach y otros han hecho repetidamente. Si existen tales leyes, no las conocemos todavía. Pero sí creo en otra cosa. En que cada época tiene un determinado sentido de la forma que nos dice hasta dónde podemos ir en la realización de una idea y hasta donde no podemos ir, y por ello la cuestión es cumplir unas condiciones conocidas a través de la convención y del sentido de la forma de cada época, condiciones que gracias a sus posibilidades hacen surgir una expectativa y garantizan con ello la satisfacción de la necesidad conclusiva.

La música ha tenido oportunidad hasta hoy de alcanzar tales límites gracias a las leyes de la tonalidad. Pero ya he dicho antes que no considero la tonalidad como una exigencia natural para obtener resultados artísticos. Y las leyes que de ella dependen son aún menos naturales; representan simplemente el aprovechamiento unilateral y lineal de unas propiedades naturales; no enseñan la sustancia, sino que se limitan meramente a proveernos de artificios regulares y mecánicos que permiten dar a las ideas musicales un aspecto de coherencia. Hablaré más adelante circunstanciadamente de la tonalidad; aquí, pues, me limito a exponer lo imprescindible de momento. La idea de terminar una pieza con el mismo sonido con el que se comenzó es bastante justa, y en cierto sentido parece natural. Ya que todas las relaciones simples derivan de

la más simple naturaleza del sonido (de sus armónicos superiores más próximos), este sonido –considerado como fundamental– posee un cierto dominio sobre los elementos que de él nacen, de entre los cuales los componentes más importantes –como originados en el brillo del sonido fundamental– son a manera de sus sátrapas y sus delegados: así Napoleón coloca en los tronos europeos a sus parientes y amigos. Creo que esto bastaría para explicar por qué hay que rendir obediencia a la voluntad de la fundamental: es la gratitud hacia el progenitor y la dependencia de él. El es el alfa y el omega. Esta es una moralidad válida mientras no entre en juego otra moral. ¡Pero las cosas pueden ocurrir de otra manera! Por ejemplo, si el dominador supremo pierde fuerzas y sus súbditos se crecen. Un caso que sucede demasiado frecuentemente en la armonía. Pero tampoco es necesario que el conquistador se convierta en un dictador, que la tonalidad deba depender enteramente de un sonido fundamental aunque haya salido de él. Por el contrario. La lucha de dos fundamentales por el predominio, como muestran algunos ejemplos de la armonía moderna, tiene algo muy atractivo. Y aun cuando la lucha termine con la victoria de una de las fundamentales, no quiere decirse que esto sea absolutamente necesario. Este problema podría quedar sin resolver, como tantos otros. Pues tenemos no menos interés por el problema mismo que por su presunta solución. Es superfluo remontarse hasta los antepasados, buscar la estirpe de los acordes para evidenciar su procedencia de la fundamental mostrando minuciosamente el proceso, hacer saltar a la vista esta dependencia, cuando tal relación está presente y viva en la memoria y en el sentido formal de todos. La manera circunstanciada que tenían los antiguos de anudar, cerrar, clavar y sellar la terminación de una pieza musical resulta demasiado prolija para el actual sentimiento de la forma, y no puede ser utilizada. El presupuesto de que el sonido es el origen de todo puede ser dejado en el aire, ya que cada sonido nos recuerda esto constantemente. Cuando se fantasea se deslinda uno de todas las fronteras, a pesar de que nuestro cuerpo las tenga.

El sentimiento formal de nuestro tiempo no exige esta excesiva comprensibilidad que supone poner de relieve a cada momento la dependencia de la tonalidad; una pieza musical es comprensible aunque la relación con la fundamental no sea puesta en primer término, e incluso aunque la tonalidad se mantenga, por decirlo así, fluctuante. Como muchos ejemplos demuestran, la coherencia de una composición no se pierde pese a que la tonalidad esté sólo sugerida, o aunque esté borrada. Y –sin afirmar que la música actual sea realmente atonal, pues quizá ocurre simplemente que todavía no hemos encontrado en ella la tonalidad o algo semejante– la comparación con la infinitud con nada puede acrecentarse más que por medio de una armonía fluc-

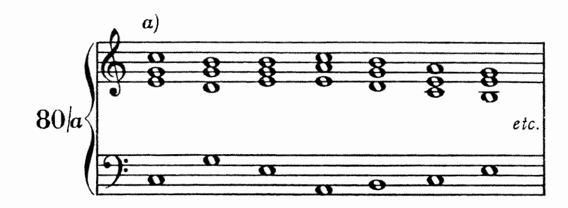
tuante y por decirlo así infinita, que no necesita llevar consigo tarjeta de identidad y pasaporte para demostrar cuidadosamente cuál es su procedencia y hacia dónde se dirige. Es muy propio de burgueses querer saber dónde comienza y dónde termina la infinitud. Y puede perdonárseles que tengan poca confianza en un infinito cuyas medidas desconocen. Pero si el arte ha de tener algo en común con lo eterno, no debe temer al vacío.

El sentimiento formal de los antiguos exigía otra cosa. Para ellos la comedia terminaba en boda, la tragedia con la expiación o con la venganza, y la obra musical "con la misma nota". Por ello se ocupaban, al elegir una tonalidad, en tratar su primera nota como fundamental, y en presentarla como el alfa y omega de todo el acaecer musical, como un señor patriarcal que impusiera su fuerza y su voluntad a un territorio delimitado: y su escudo de armas aparecía en los lugares más visibles, especialmente al comienzo y al final. Y con ello tenían la posibilidad de apoyar su realización en una apariencia de necesidad.

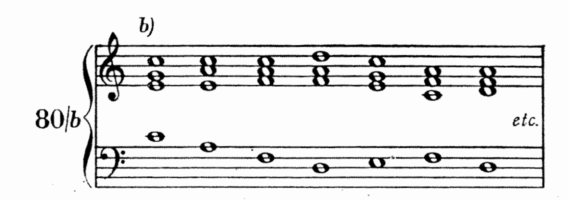
Hemos de ocuparnos de aprender los medios artísticos que sirven para expresar la tonalidad. Y, ante todo, del que acabamos de someter a discusión: la cadencia. El alumno, cuando esté más adelantado y estudie las formas musicales, verá que para obtener la conclusión de una pieza se precisan otros medios además de la armonía. Pero entonces sería mucho más difícil explicarle estos medios y sus funciones a fin de guiarle debidamente. Tan difícil, que es recomendable familiarizarle desde ahora mismo con los elementos que posibilitan la conclusión.

Melódicamente, la tonalidad viene representada por la escala, y armónicamente por los acordes propios de la escala. Pero el mero uso indiferenciado de estos componentes no basta para determinar la tonalidad. Pues ciertas tonalidades son tan parecidas a otras, tan emparentadas con ellas, que no siempre es posible establecer fácilmente de cuál tonalidad se trata si no se ponen en juego medios específicos bien diferenciales. Es evidente que las tonalidades más afines son aquellas que más se parecen entre sí. En primer lugar las tonalidades paralelas *(do* mayor y *la* menor), luego las del mismo nombre *(la* mayor y *la* menor), y por último –y son las afinidades más peligrosas– aquellas tonalidades que se diferencian sólo en una alteración (♮, ♭ o ♯), como *do* mayor y *sol* mayor, o *do* mayor y *fa* mayor. Mientras la diferencia entre *la* menor y *la* mayor se percibe casi en cada instante y sólo desaparece en el V grado (dominante), en la última especie de afinidad enumerada ocurre casi lo contrario. *Do* mayor se diferencia de *sol* mayor en que la primera tiene *fa* y la segunda *fa*♯; y de *fa* mayor solamente en que aquella tiene *si* y esta tiene *si*♭. Se pueden así establecer pasajes que lo mismo podrían estar en *do* mayor que en *sol* mayor o en *fa* mayor.

El ejemplo siguiente, ¿está en *do* mayor o en *sol* mayor?



Y la sucesión del ejemplo 80*b* ¿está en *do* mayor o en *fa* mayor?



Evitando la nota *fa* se obtienen sucesiones que lo mismo pueden pertenecer a *sol* mayor que a *do* mayor; y evitando la nota *si*, sucesiones que pueden estar en *fa* mayor o en *do* mayor.

Entonces, si se quiere determinar sin ningún género de duda la tonalidad de *do* mayor, sin que pueda pensarse en *sol* mayor o en *fa* mayor, hay que introducir el *fa* y el *si*. El medio más importante, pues, de expresar la tonalidad, será diferenciarla de las que le son más afines, separarla claramente de sus vecinos más próximos. Si se logra excluir toda posible confusión con las tonalidades más fácilmente intercambiables, la tonalidad quedará inequívocamente determinada.

Hemos mencionado más de una vez la tendencia de los sonidos a resolverse en el que está una quinta más baja (y es su fundamental), convirtiéndose a su vez en quinta, lo que ocurre naturalmente en el I grado. Por lo tanto, para *do* mayor, la tonalidad más peligrosa es *fa* mayor. Nuestro esfuerzo se dirigirá, pues, ante todo, a no permitir la tendencia hacia la subdominante, la sensación de *fa* mayor. Melódicamente esto se logra con la nota *si* natural. El *si* pertenece a tres acordes; luego para la expresión armónica de esta necesidad disponemos de los grados III, V y VII. Podrían emplearse los tres, pero daremos la preferencia justamente al V grado, porque el I grado está una quinta más baja de la fundamental de este acorde, fundamental que a su vez tiende a convertirse en quinta inferior.

No cabe duda de que una tonalidad puede ser expresada suficientemente

con el I grado; especialmente si no hay nada que le contradiga. Sin embargo, todo acorde que siga al I grado será necesariamente una desviación de la nota principal de la tonalidad. Sólo con una determinada agrupación de los acordes es posible dominar de nuevo esta desviación y volver al tono principal. Así, en cada ejercicio de armonía, por pequeño que sea, hay siempre un problema: alejarse del sonido principal y regresar a él. Si el sonido principal estuviese solo y nada lo contradijese, la tonalidad quedaría expresada inequívocamente, pero de manera primitiva. Cuanto más abundantes y potentes son los elementos que contradicen la tonalidad, tanto más vigorosos han de ser los medios empleados para restablecerla. Si los acontecimientos armónicos son mínimos, tanto más fácil es la compostura. Así, hay casos en que basta la sucesión I-V-I para establecer suficientemente la tonalidad. Naturalmente, también puede la melodía contribuir a este objeto, ya que, si bien en otro plano, también se ha originado de las funciones del sonido fundamental. Está, pues, en condiciones de expresar la tonalidad sin el auxilio de la armonía, como en la conocida melodía de la trompa del postillón, constituida sólo por los primeros armónicos (ej. 81*a*), o algunas danzas o canciones populares primitivas (ej. 81*b*).



La tonalidad está aquí inequívocamente determinada, aunque en el primer caso tengamos sólo componentes del I grado sin acompañamiento armónico, y en el segundo sólo los grados I y V en el acompañamiento; pero bastan estos elementos porque no encuentran contradicción alguna. Las maneras más sencillas de expresar la tonalidad y de concluir una frase musical son: emplear sólo el I grado (posibilidad excluida para nosotros) o emplear sólo los grados I y V (improbable para nosotros). Sin embargo, con ello se obtiene la primera y más sencilla de las cadencias.

En fragmentos más largos ocurrirán naturalmente sucesiones que tiendan hacia la región de la dominante. De aquí surge la necesidad de excluir esta posibilidad. Melódicamente, utilizando el *fa*. Armónicamente utilizaremos los

grados IV, II y VII. Que también en este caso sea el VII grado idóneo para luchar contra *fa* mayor pudiera sugerir la idea de que sea el medio más adecuado y el que debe elegirse indefectiblemente en ambas ocasiones. Y de hecho, así sucedió antiguamente. Sin embargo, este VII grado no tiene la fuerza de otros medios que citaremos. Incluso quizá a veces pueda acrecer el espejismo de otra tonalidad, pues un acorde sobre *sol* puede despertar por un instante la sensación de que nos encontramos en *sol* mayor, y uno sobre *fa*, la de que nos encontramos en *fa* mayor. Quizá el sometimiento de todos estos acordes, cada uno de los cuales puede de por sí suponer una tonalidad, a la voluntad del sonido fundamental, es lo que da a tales sucesiones su fuerza para otorgar a ese sonido fundamental la indiscutible supremacía (a tal criado, tal amo). Para eliminar, pues, la sensación de *sol* mayor, hay que emplear un acorde tan enérgico o una sucesión de fundamentales como las que nos servían para eliminar la sensación de *fa* mayor. El grado que con un salto de cuarta hacia arriba va al V es el II. Este contiene el *fa*, pero el IV grado es más adecuado. Su distancia al V es un movimiento de segunda hacia arriba. Movimiento que hemos considerado como una sucesión abreviada IV-V = IV-(II)-V, que, por tanto, contiene el II grado. Además, el IV grado tiene algo especialmente atractivo en el sentido a que aludimos: está en la más absoluta oposición con *sol* mayor (en el esquema que nos hemos trazado) y se encuentra con la fundamental *do* en relación inversa al V grado. La relación que podemos establecer entre los grados IV y V y el I es tal que el V grado representa su luminoso pasado, mientras el IV representa su oscuro futuro: en esta relación *sol* : *do* = *do* : *fa* tendríamos la "sección áurea". El elemento menor y pasado *(sol)* es al mayor y presente *(do)* como este es al total y sucesivo *(fa)*. Podría pensarse que del sonido fundamental y de la relación de sus dos satélites con él y entre sí mismos puede surgir todo ese movimiento del que se origina la música. Esta relación tan precisa, tan evidente, parece de tal manera peculiar que suscita la idea de que toda música, para ser verdaderamente música, tiene que contenerla, o al menos algo semejante. Aunque no es necesario que ocurra así, y quizá lo que sucede es que no hemos buscado lo bastante y por lo tanto no hemos encontrado otra cosa. Es verosímil que los números más elevados y complicados, las relaciones armónicas más complejas, oculten en sí una mística más rica que los números primos y las relaciones armónicas simples e indivisibles, y por ello, puede esperarse fundadamente una evolución más rica en misterios atrayentes. Considero, pues, importante insistir una y otra vez en estas peculiaridades y no olvidarlas jamás; porque estoy seguro de que contienen en sí la clave de los fenómenos que aún resultan oscuros para nosotros.

La idoneidad del IV grado, junto con el V y el I, para producir una deter-

minación tonal decisiva, es, pues, mayor que la del II grado, y ahora hay que preguntarse si la sucesión de estos grados debe ser la que hemos encontrado, es decir, IV-(II)-V-I, o bien V-IV-(II)-I. Es evidente que la sucesión V-IV-I puede cumplir la misión conclusiva igualmente, ya que posee los mismos elementos que IV-V-I para fijar la tonalidad. Pero es más adecuada la sucesión IV-(II)-V-I, por las razones que siguen. La sucesión de fundamentales V-IV es por una parte totalmente equivalente a IV-V y supera enérgicamente la región de la dominante enfrentándole la región de la subdominante. Pero la subdominante, que a su vez siente la misma atracción por su propia subdominante, no sigue su instinto cuando va seguida por la tónica, y por ello determina escasamente la aparición de la tónica. En cambio, en el primer caso la tendencia hacia la subdominante ha sido satisfecha en el IV grado como antepenúltimo acorde. Esta tendencia general hacia abajo viene ahora superada por la dominante que, por su parte, sigue su instinto natural de descender una quinta e introduce al I grado como solución natural de ese instinto. Al mismo resultado se llega considerando la sucesión V-IV como suma de V-I-IV (dos saltos de cuarta) y la sucesión IV-V como suma de IV-II-V (un salto de tercera y otro de cuarta). La ordenación V-(I)-IV-I es débil por la repetición tácita del I grado, mientras la otra IV-(II)-V-I manifiesta ese II grado tácito como el más calificado rival del IV grado. Así, los tres últimos acordes para concluir nuestros ejercicios serán IV-V-I o bien II-V-I.

Si una frase ha sido organizada de tal manera que pueden colocarse como una conclusión estos tres acordes (en una de las dos sucesiones posibles) habremos obtenido la posibilidad armónica adecuada para terminar dicha frase. Naturalmente hay otros medios para obtener efectos cadenciales, que se usarán conjuntamente con los medios armónicos. La rítmica y la melódica también pueden de por sí cadenciar. De lo contrario, una melodía a una sola voz continuaría hasta toda la eternidad, y un tamborilero no podría jamás dejar de tocar. Claro que hay también otros medios armónicos –que todavía no hemos examinado teóricamente– cuya capacidad de formar cadencias, o más bien de admitirlas, es tan grande como la de los grados IV, II, V y I. Pero también es evidente que se puede obtener una cadencia sin usar al mismo tiempo todos estos medios. A veces basta con uno solo, a veces se precisan varios. Y la armonía es la menos adecuada para obtener este resultado conclusivo, sobre todo si no es auxiliada por los otros elementos, y mucho más si se contradice con ellos; mientras que la melodía lo logra de por sí sola. Esto puede comprobarse en fenómenos elementales y con oídos primitivos. Si, por ejemplo, se armoniza una melodía conocida y que cadencia claramente de manera distinta (con una cadencia interrumpida, etc.), y se hace oír a alguien sin ningún conocimiento musical, por ejemplo a un niño, este sabrá,

si conoce la melodía, que esta termina en el último compás aunque la armonía no haya terminado aún. Esto quizá puede molestar, pero no altera nada la sensación conclusiva (ej. 82).



¡perdón por el barbarismo!

Y esto es también comprensible. La captación del acontecer musical no es otra cosa que un análisis rápido, una determinación de los componentes y de su dependencia mutua. Si se escucha en sucesión, una melodía, se tiene más tiempo de analizar (inconscientemente) que si se escucha simultáneamente, una armonía. Así resulta el oído más conformado para la melodía que para la armonía. Y esto coincide con la práctica. Quien capta y comprende los fenómenos armónicos está indudablemente en un nivel más alto que quien sólo capta melodías. El efecto horizontal es, pues, mayor que el vertical. Una conclusión realizada horizontalmente será más eficaz que realizada verticalmente.

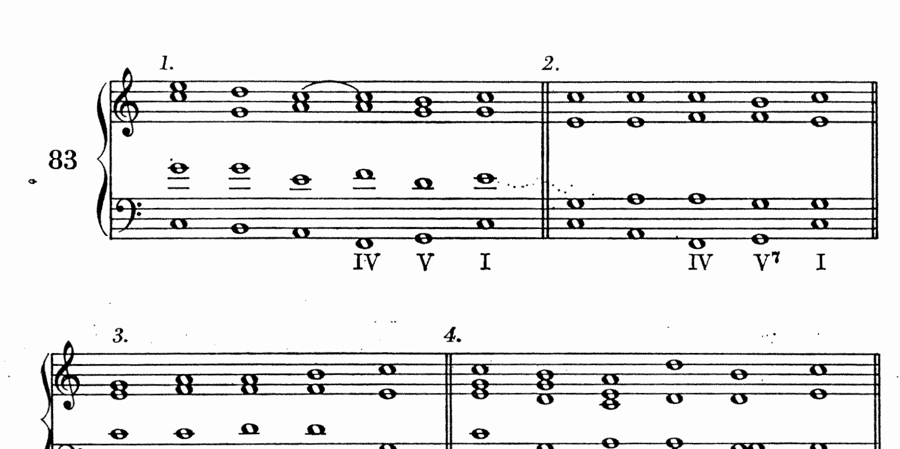
La pregunta de si la música de nuestro tiempo sigue teniendo necesidad de asegurar las conclusiones con cadencias armónicas puede contestarse negativamente. Sobre todo porque tales cadencias crean al máximo la posibilidad conclusiva sin dar a esa conclusión un efecto más contundente. Constituyen la peculiaridad de determinado estilo musical en el que sólo se usan ciertos acordes y de cierta manera. Los acordes propios de la escala están allí en mayoría, y quizá por esto la necesidad de un equilibrio estilístico y la costumbre exigen la determinación tonal, la cadencia. Pero si predominan, como en la música más actual, acordes extraños a la tonalidad o –como yo los llamo–

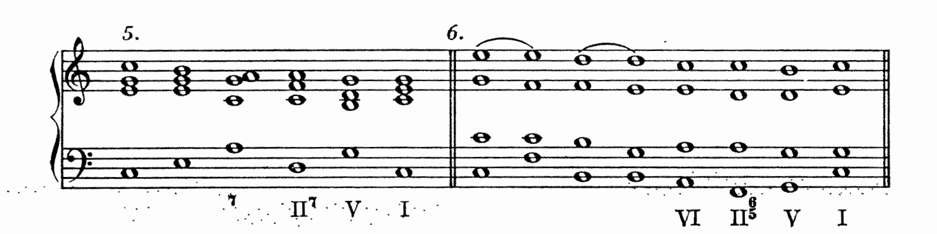


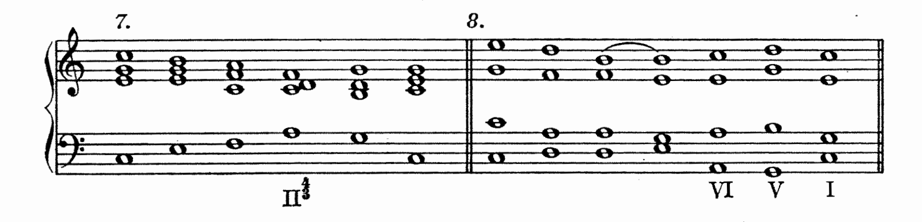
acordes errantes, entonces la necesidad de asegurar firmemente la tonalidad puede ser puesta en duda.

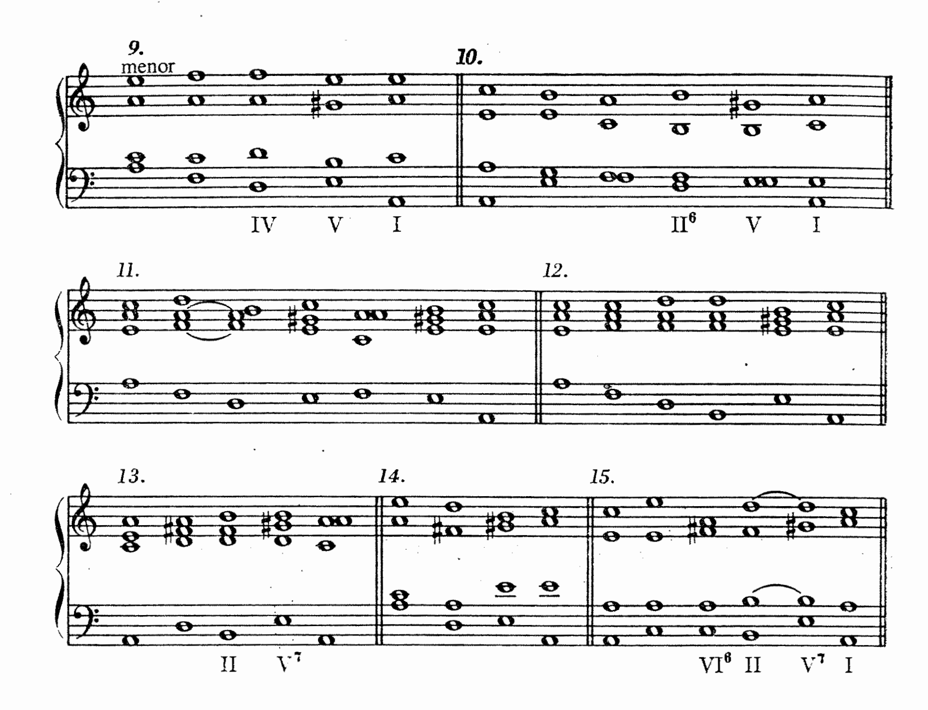
Las cadencias pueden ser más desarrolladas, y nuestra preocupación será aportar cada vez más medios nuevos para este fin. Dentro de los acordes que conocemos hasta ahora, la sucesión IV-(II)-V-I resulta la cadencia más enérgica. Pero otras más débiles pueden tener en determinadas condiciones su atractivo, y por ello hablaremos aquí de las propiedades de otros grados. Para empezar, buscando un sustituto para el V grado, nos inclinamos por el III. Este acorde del III grado tiene dos sonidos comunes con el del I grado, y esto resulta aquí un defecto. Pero incluye la sensible, diferenciándose así de *fa* mayor, y además el movimiento de su fundamental hacia el I grado es relativamente fuerte (una tercera hacia abajo). Parece, pues, utilizable. Pero es inhabitual, y por eso no lo utilizaremos, aun advirtiendo que la razón es simplemente esa: que no es habitual; lo que quiere decir que podría usarse, con un resultado más débil y sobre todo inesperado. Ya he indicado antes en qué caso puede utilizarse el VII grado. Define la tonalidad y conduce al acorde final, pero hoy es también inhabitual y por eso lo excluimos. Tampoco puede ser tenido en cuenta como sustituto del IV o del II grado, porque revela indiscretamente el principal secreto del V grado que debe seguirle, esto es, la sensible; y le quita también la posibilidad –puesto que contiene una quinta disminuida idéntica a la séptima del V grado (en *do* mayor será *fa*)– de, como acorde de séptima, conducir con mayor fuerza al I grado. En cambio, es posible colocar ante el V grado el VI en vez del IV o del II. Quizá este enlace se base en la hipótesis de la antigua teoría para los movimientos de segunda: que implican propiamente una tercera o una quinta más grave como fundamental sobreentendida (IV o II grado). Esta sucesión VI-V-I, puesto que no es inhabitual, la mantendremos a nuestra disposición.

El alumno dedicará ejercicios especiales a las cadencias. Y, desde ahora, todo periodo musical habrá de cerrarlo con una cadencia, para lo que daré aún algunas indicaciones. No es habitual presentar el penúltimo acorde de la cadencia, el V grado, es inversión. Es comprensible que quiera usarse aquí la forma más fuerte, es decir, el estado fundamental. En cambio, se emplea a menudo el acorde de séptima, aunque también únicamente en estado fundamental. El II grado puede ir, por el contrario, en estado fundamental o en sus inversiones, así como en acorde de séptima o en sus inversiones adecuadas (es decir, no como acorde de segunda). Es poco usual el acorde de cuarta y sexta en este II grado, pero muy bueno el de tercera y cuarta. El acorde de séptima sobre el IV grado ocurre raramente pero no es imposible. En cuanto a las inversiones de la tríada sobre el IV grado, tendremos en cuenta a este efecto sólo el acorde de sexta, pero no el de cuarta y sexta. Y las inversiones del acorde de séptima del IV grado son casi completamente desusadas. El acorde de séptima del VI grado es inadecuado, porque su séptima necesita ser tratada. También sus inversiones son casi impracticables. El acorde de cuarta y sexta sobre todo, pero el de sexta también muy poco a causa del movimiento débil *do-sol* y de la consiguiente repetición del *do*. Podría usarse sólo en caso de absoluta necesidad.









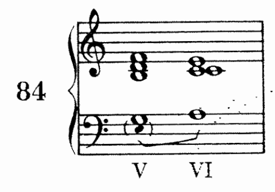
El alumno hará bien (para experimentar muchas posibilidades) en realizar las cadencias sistemáticamente: de la misma manera que hacía con los primeros ejercicios según la tabla. Así deberá primero probar todas las posibilidades con IV-V-I, por ejemplo: I-IV-V-I, VI-IV-V-I, III-IV-V-I, etc., utilizando el IV grado en posición fundamental y en su primera inversión. Luego hará lo mismo con las sucesiones II-V-I y VI-V-I. Sobre el modo menor nada especial hay que decir; valen las mismas indicaciones que para el modo mayor. Naturalmente, en la cadencia, el V grado tiene tercera mayor; esta tercera mayor se debe a la cadencia misma, puesto que posibilita el efecto de sensible.

CADENCIAS INTERRUMPIDAS

El paso del V grado al I se llama cadencia auténtica, y el del IV grado al I, cadencia plagal. Son sólo nombres, expresiones técnicas que nada nos dicen de la significación armónica de dichas cadencias. Ya hemos examinado la auténtica. Y de la plagal no tenemos motivo para ocuparnos, porque armónicamente carece de especial importancia. Es difícil que aparezca (4) antes de que las condiciones delimitativas de la tonalidad hayan sido alcanzadas gracias a los medios que conocemos, y por eso no enriquece nuestra cadencia en nada esencial. En cambio, son importantes desde el punto de vista de la construcción armónica las llamadas cadencias interrumpidas. Por este nombre se entiende la sustitución del paso V-I por V-VI o por V-IV. Su prototipo es este: tras del V grado se espera el I, pero en vez de este viene el VI o el IV. Pero el I grado tras del V sólo se espera al terminar, en la cadencia; como esta no viene, no nos encontramos en la cadencia final, sino sólo en un final diferido. La posibilidad de conclusión se inicia, pero no se consuma. Evidentemente se trata de un efecto muy fuerte, pues nos pone en situación de disponer nuevamente otra cadencia, ahora definitiva, que con la repetición permite concluir con mayor energía.

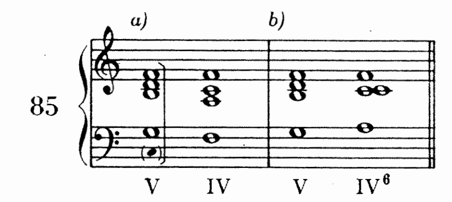
Primeramente introducimos la cadencia interrumpida en la conclusión y la aprovechamos para el objetivo que hemos mencionado, es decir, para prolongar la cadencia final. Hay que hacer algunas observaciones. La cadencia interrumpida parte del *V grado cadencial* (no de un grado V cualquiera), así este V grado irá representado por su acorde en estado fundamental. Las inversiones del V grado son muy poco usuales en la cadencia interrumpida. Lo que no es obstáculo para que en otros pasajes no cadenciales las sucesiones V-VI o V-IV puedan utilizar las inversiones del V grado. En cambio, podrá emplearse el acorde de séptima del V grado. Sobre esto hay algo que decir, pues la resolución de un acorde de séptima de otro modo que no fuera el salto de cuarta hacia arriba de la fundamental sólo ocurría hasta ahora, aunque de otra manera, en el enlace de acordes de séptima entre sí.

En el enlace del V grado con el VI (ej. 84) puede otra vez suponerse que se trata de enlazar con el acorde de VI un acorde de novena construido sobre una fundamental que está una tercera más baja, es decir, sobre el III grado. De esto se infiere lógicamente que la séptima considerada como novena y la quinta considerada como séptima tienen que descender.



(4) A no ser que represente una reminiscencia arqueológica de los modos eclesiásticos.

Ya es más complicado hacer la misma suposición para el enlace V-VI, pues aquí la séptima no desciende y no habría ninguna posibilidad de ir al *mi*, porque el acorde del IV grado no contiene la nota *mi* (ej. 85*a*).



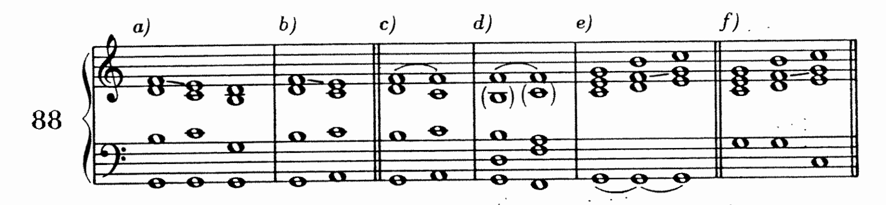
Sería mejor, pues, suponer otra cosa. Ya he dicho que hay diversas maneras de resolver una disonancia. Una de ellas era resolverla descendiendo. Quedan otras tres posibilidades: ascender, mantenerla ligada o dejarla por salto. Evidentemente, las disonancias no se han originado como nos enseña la armonía para obtener una claridad expositiva, es decir, por superposición de una tercera a un acorde tríada; sino que verosímilmente ocurrieron como accidentes de la conducción melódica que terminaron por escribirse, en suma: adornos; se comprende, pues, que pudieran surgir otras formas de resolución. Si una voz tiene *sol-fa-mi* y otra, superior o inferior, un *mi* tenido, la primera puede llevar igualmente *mi-fa-sol* (ej. 86). Este es el modelo de resolución de la disonancia ascendiendo, y de él se deduce igualmente el mantenimiento de la disonancia: si se considera como disonancia el *mi*, tras del acorde de *mi-fa* el *mi* continúa ligado mientras el *fa* prosigue su camino.



Tales disonancias eran llamadas *de paso*, y el antiguo contrapunto tenía una serie de reglas y de prescripciones para limitar su uso. Si suponemos ahora que el acorde de séptima del V grado ha surgido de estos sonidos de paso, entonces el acorde mismo de séptima es un fenómeno que aparece de paso, y de sus formas de aparición deberán deducirse sus propias leyes. Estas podrían ser (por lo menos en lo que se refiere a nuestro actual objetivo): un intervalo de séptima puede ser resuelto descendiendo (ej. 88*a*, 88*b*), quedando ligado (ej. 88*c*, 88*d*) o ascendiendo la séptima (ej. 88*e*, 88*f*), luego el bajo tendrá respectivamente que mantenerse ligado o ascender en el primer caso,

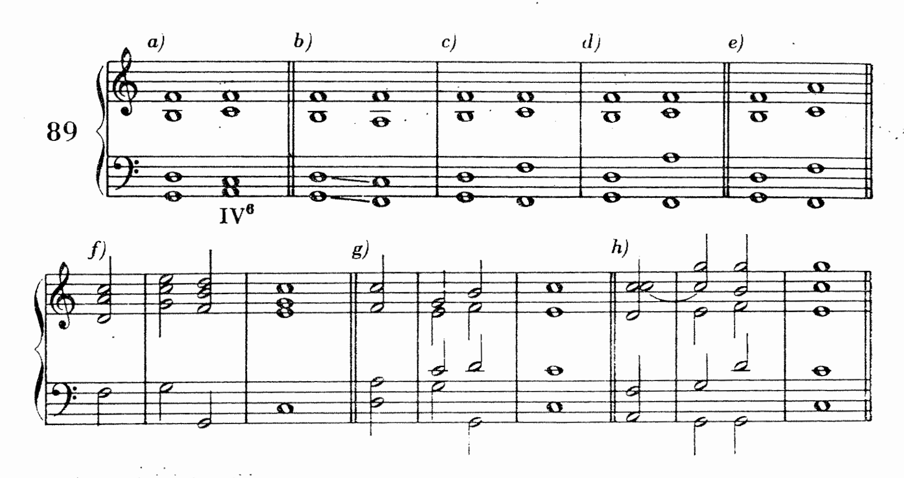


ascender o descender en el segundo, y quedar ligado o saltar en el tercero. Así nos familiarizaremos con la idea de que el tratamiento de la disonancia no es una cosa tan peligrosa, y de que las obras maestras nos suministran la formulación de una ley que dice más o menos: la disonancia debe ser resuelta, es decir, a un acorde disonante debe seguir otro acorde (lo que es igual a no decir absolutamente nada, y sin embargo resulta en este caso lo más adecuado). Luego no debe ya extrañar que para resolver la sucesión V_7-IV (ej. 85) se considere formalmente sobreentendido el salto de cuarta I-IV, si el acorde de undécima *do-mi-sol-si-re-fa* puede resolver, manteniendo ligada la séptima, en *fa-la-do-fa*.



Los casos 88*e* y 88*f* no suelen considerarse como pasajes armónicos, pues el acorde de séptima que ocurre se considera como de paso a causa de su séptima ascendente. Sin embargo se usaba en la práctica. Pero las leyes de la armonía decían: la séptima debe descender, y si queda ligada, el bajo debe ascender. Más tarde se hizo una excepción (naturalmente una excepción, en vez de ensanchar la regla y acomodarla al fenómeno) y se dijo "si...", "en caso de que...", etcétera, permitiendo que la séptima ascendiera excepcio-

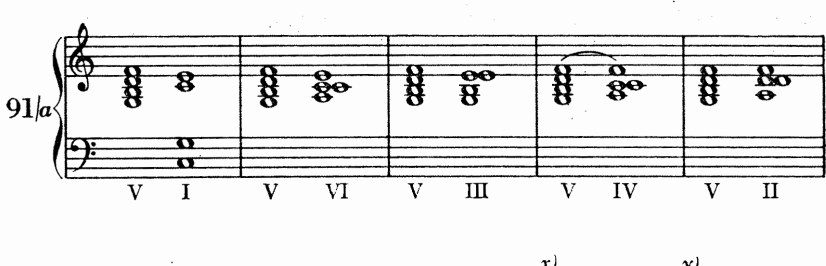
nalmente a fin de obtener un acorde completo. Pero quedó la regla llamada "de la séptima defectuosa" que prohibía que en un intervalo de séptima el sonido inferior descendiera de grado mientras la séptima se mantenía ligada, o viceversa: ascender de grado la séptima mientras el bajo se mantenía ligado, con lo que el intervalo de séptima resolvía en una octava. La prohibición se mantuvo a pesar de que esta resolución de la séptima en octava ocurriera frecuentemente en muchas obras maestras al conducir independientemente las voces. Por la misma razón se prohibía el caso 88*d*. Pero como evidentemente no se podía renunciar por completo a esta sucesión, la teoría permitió la resolución en el acorde de sexta (ej. 89*a*), esquivando las dificultades de conducción de las voces (evitación de las quintas paralelas y consecución del acorde completo, ej. 89*b*, 89*c*, 89*d*). La solución del ej. 89*d* era siempre posible. Pero hoy podría hacerse tranquilamente como en 89*e*, dejando la disonancia de salto, como ocurre en las formas muy usuales de los ejs. 89*f*, 89*g* y 89*h*.

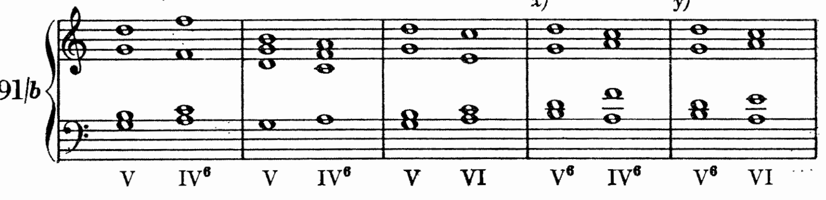


Pero también el enlace del ej. 90*a*, que ocurre bastante frecuentemente en tantas obras maestras, podría ser admitido como excepción de la regla, mientras que como sustituto puede bastar el del ej. 90*b*.

90
a) b)

Me inclino la mayor parte de las veces por formular las reglas de manera que puedan incluir estos fenómenos. Pero siempre existirá el riesgo de que a pesar de todo excluya muchas cosas buenas (es bueno todo lo que aparece en las obras maestras, y también muchas cosas que no han sido escritas todavía), a no ser que establezca en seguida excepciones. Y como, de todos modos, cuando el alumno esté más adelantado en sus estudios quedarán sin efecto estas reglas –al menos aquellas que resultan demasiado estrechas y las que son erróneas desde nuestro punto de vista–, me parece superfluo esforzarse en establecer otras nuevas. El camino que elijo, como ya he indicado otras veces, es el siguiente: después de haber demostrado al alumno que estas reglas no tienen validez absoluta, pongo freno a la petulancia con la que quisiera desahogar su absoluta inobservancia de todo sistema procurando desarrollar en él el sentimiento de la forma a través de las rigurosas leyes de la antigua teoría, hasta que en el momento oportuno pueda yo decirle hasta dónde puede ir y cómo debe conducirse para arrumbar en la práctica esas reglas.



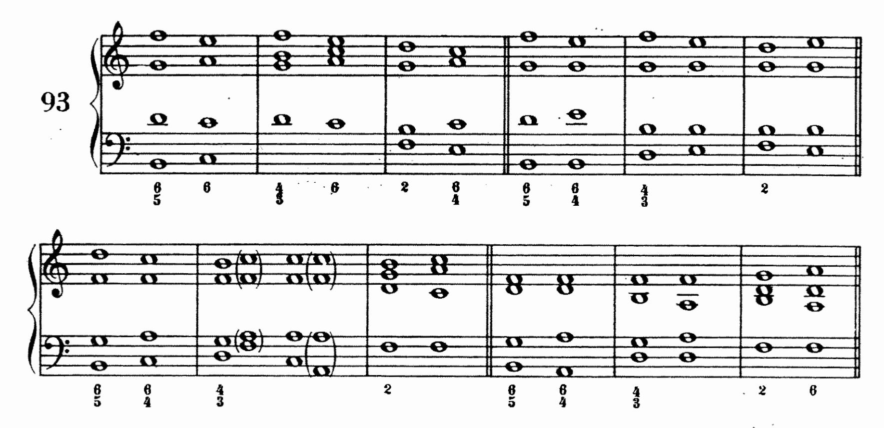


91/c
V IV6 V IV6 V IV6 V VI V VI V II6/4 V II

De momento, pues, trataremos la séptima como en el ej. 91*a*, usando sólo las formas 91*b* (donde *x* e *y* son practicables únicamente como cadencia interrumpida) y 91*c* (con el acorde de séptima de dominante), excluyendo todo lo que origine la séptima prohibida, es decir, la resolución de la séptima en la octava (ej. 92).



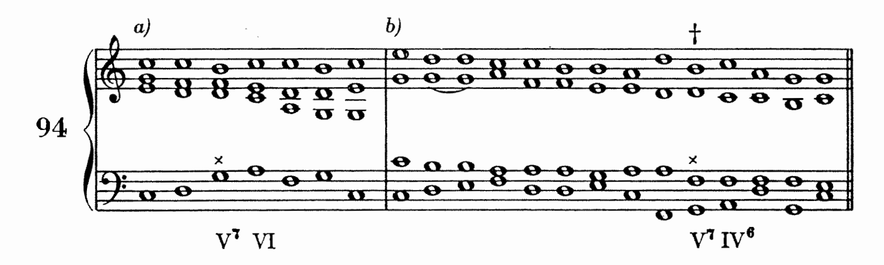
Cuando no se trate de cadencia interrumpida, o sea de la que hemos estudiado como un medio específico cadencial, este enlace puede partir también de las inversiones del acorde de séptima (ej. 93).

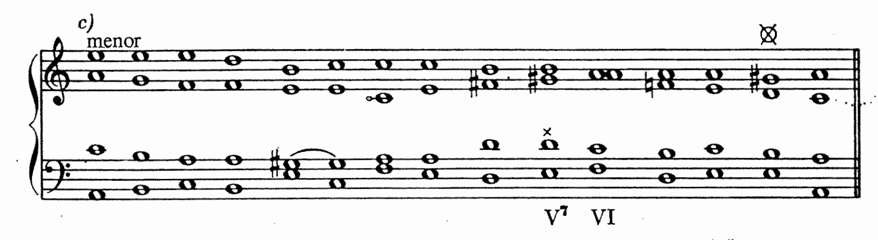


Pero los casos en que desemboquen en un acorde de cuarta y sexta deben ser tratados con algunas precauciones. Pues el acorde de cuarta y sexta, como ya se dijo antes, tiene en determinado contexto una función muy importante y adquiere en ese sentido un valor estereotipado; por eso aun cuando este acorde de cuarta y sexta ocurra en circunstancias sólo casualmente semejantes a aquellas, atrae la atención hacia sí y hace esperar unas sucesiones determinadas.

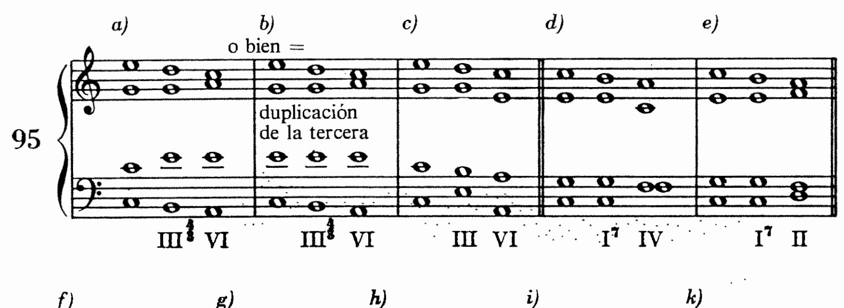
En el ejemplo 94 se han marcado con el signo x las cadencias interrumpidas con acorde de séptima dominante. En los lugares marcados ⊠ y † el acorde de séptima dominante ha sido empleado sin preparación. Ya advertí anteriormente que trataríamos este acorde más adelante con mayor libertad (5). De

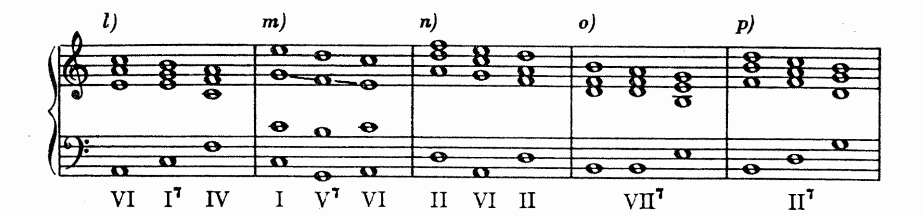
(5) El uso de la quinta disminuida sin preparación será discutido en el capítulo siguiente.





momento se permitirá utilizar el acorde de séptima dominante sin preparación. Esta preparación puede omitirse especialmente cuando la séptima, como en el ej. 94*c*, aparece como nota de paso (justificación melódica). Algunos otros casos con la séptima como nota de paso aparecen en el ej. 95, donde pueden verse también otros acordes de séptima originados por notas de paso.

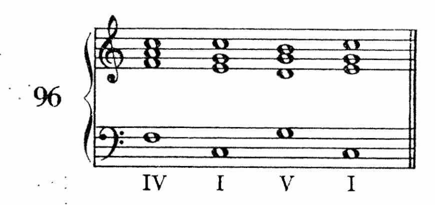




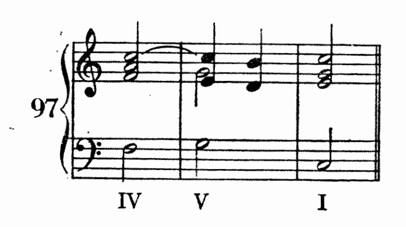
Este tratamiento más libre del acorde de séptima no se da aquí como *excepción* a la regla, sino que deriva de las esenciales suposiciones y comprobaciones que hemos realizado sobre el múltiple origen de la disonancia y la diferencia sólo de grado entre esta y la consonancia. Ambos análisis nos permiten descomponer la ley de la resolución de la disonancia en un pequeño número de indicaciones para su tratamiento que están de acuerdo con los hechos artísticos.

EL ACORDE DE CUARTA Y SEXTA EN LA CADENCIA

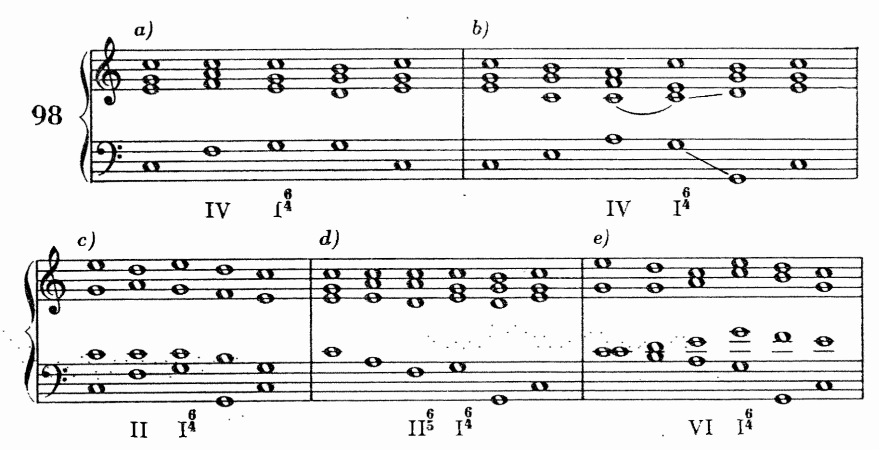
Las cadencias podrían ser ampliadas insertando el I grado ante el V (es decir, tras del IV o II grado). La forma originaria sería la cadencia I-V-I, que hemos señalado (ej. 81*b*) como la primera y más elemental formal cadencial.



Pero también podría explicarse de otra manera: como IV-V-I:

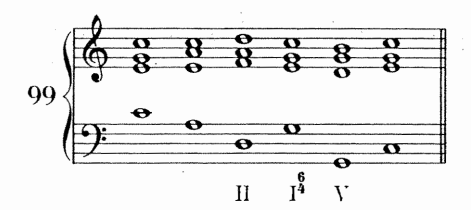


Al seguir al IV el V grado, el *do* queda ligado (como un adorno), y el *fa* va (también a manera de adorno) a *re* pasando por *mi*. El *la* va inmediatamente a su puesto, esto es, al *sol*, que es la nota del acorde. El *mi* es, pues, una nota de paso. Ese retraso en el movimiento del *do* para llegar al *si* produce una disonancia que hay que resolver, y se denomina *retardo*. Hablaremos de ello luego. Esta interpretación es muy plausible. Sin embargo, me parece probable que, si cada una de las dos explicaciones (ejs. 96 y 97) muestra de por sí el sentido del acorde de cuarta y sexta, la reunión de ambas ideas ha dado lugar a esta forma cadencial. En el primer caso (ej. 96) basta observar que la molesta repetición del *do*, que ocurre dos veces en el bajo, puede ser evitada usando una inversión. Podría emplearse el acorde de sexta, como sucede a veces. Pero el acorde de cuarta y sexta, que hemos considerado como una especie de disonancia que tiende a resolverse en el V grado, es más adecuado, porque provoca por fuerza lo que en el acorde de sexta ocurría sólo marginalmente. La segunda explicación (ej. 97) es, sin embargo, igualmente convincente. El retardo produce una tensión, que requiere ser resuelta; la resolución viene con el acorde más idóneo, cuya aparición –tan cuidadosamente preparada– cobra el aspecto de una necesidad y logra así un sentimiento de satisfacción más elevado.



Aquí aparecen (ej. 98) algunas maneras de usar el acorde de cuarta y sexta que muestran también que la deducción de que dicho acorde se origina por el retardo y la nota de paso no basta para explicarlo (ejs. 98*b*, 98*c*, 98*d*). En 98*b* no puede hablarse de un *do* en retardo, porque falta (en el tenor) la necesaria resolución para que la explicación sea válida. Tampoco puede hablarse de un *mi* de paso, porque el *mi* asciende a *sol*. En 98*c* sí existe el retar-

do, pero no la nota de paso; lo mismo ocurre en 98*d*. Piensése que, en cambio, con la primera explicación, el acorde de cuarta y sexta es admisible sin más. Para juzgar la sucesión de fundamentales, el problema del origen es indiferente. Si se considera que este origen está en el retardo y en la nota de paso, tendremos (hay que contar con que el acorde de cuarta y sexta, en este caso, no es un fenómeno con valor por sí mismo) las sucesiones siguientes: IV(I$^6_4$)-V-I, o II(I$^6_4$)-V-I, o VI(I$^6_4$)-V-I, todas, pues, sucesiones fuertes. Pero si consideramos el acorde de cuarta y sexta como I grado, entonces tendremos: IV-I-V-I, II-I-V-I o VI-I-V-I, donde ocurren muchas sucesiones débiles (descendentes). Claro que esto resulta compensado por el carácter casi disonante del acorde de cuarta y sexta. Si se admite que el bien conocido efecto de este acorde posibilita prescindir de su origen y emplearlo estereotipadamente –aun cuando el acorde precedente no sea exactamente como debería ser por su origen, sino sólo semejante–, se explica la libertad del ej. 99, donde el bajo del acorde de cuarta y sexta es alcanzado de salto desde la fundamental del II: una fórmula cadencial muy frecuente.



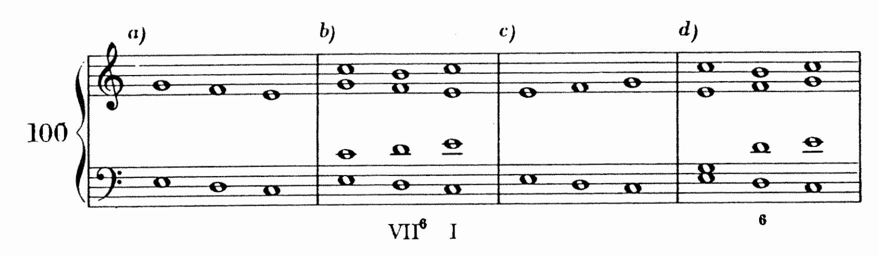
Para evitar la monotonía que resulta del *sol* mantenido (lo que, por lo demás, no es peligroso), se prefiere cambiar la posición al bajo con un salto de octava.

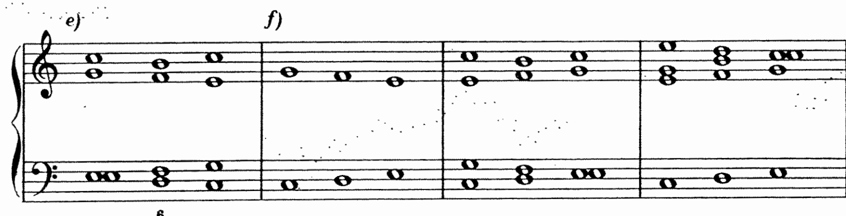
Ya he mencionado repetidamente que el acorde de cuarta y sexta ocupa una situación muy peculiar, y he mostrado que no es necesario establecer si se debe a su constitución o a una convención. Esta posición, de la que tanto se ha hablado, se muestra ahora, precisamente en la cadencia, como una detención, como un obstáculo, por así decirlo, antes de la aparición del acorde de dominante (con o sin séptima). Puesto que esta forma ha adquirido un efecto estereotipado cuya aparición provoca la expectativa de una sucesión preestablecida, se explica por sí mismo por qué este acorde ha de tratarse con precauciones cuando no va seguido de esa sucesión prevista: porque lo que justamente hay que evitar es que ocurra dicha sucesión, y la desilusión que se provoca así puede conducir fácilmente a desigualdades de realización. Por lo demás, tales desigualdades pueden ser atractivas; pero son efectos que el alumno no debe buscar por ahora.

VIII

TRATAMIENTO MAS LIBRE DEL VII GRADO EN LOS MODOS MAYOR Y MENOR

Como método más sencillo para el tratamiento de la disonancia establecimos, en el VII grado del modo mayor, la preparación y resolución. Ahora hemos visto que en los acordes de séptima la disonancia puede aparecer sin preparación cuando ocurre como nota de paso, y que la resolución puede hacerse de otra manera que con el salto de cuarta hacia arriba de la fundamental. Esto puede aplicarse al acorde disminuido, por lo cual tendremos ahora a nuestra disposición aquellas formas que en la praxis se presentan más frecuentemente que las que hemos examinado hasta este momento.



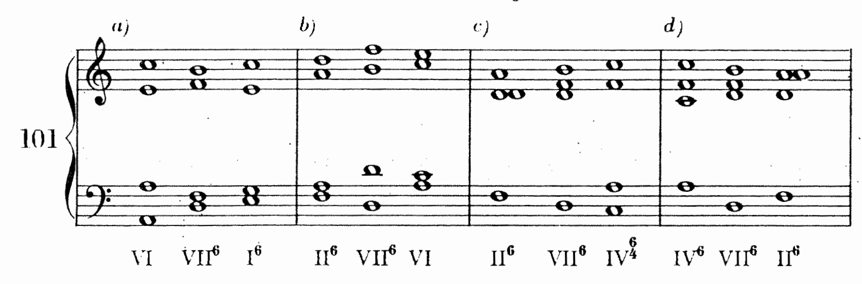


Si suponemos que el movimiento de dos voces ocurre como en el ej. 100*a, c, f,* comprenderemos que el acorde de sexta del VII grado sobre *re* queda tan

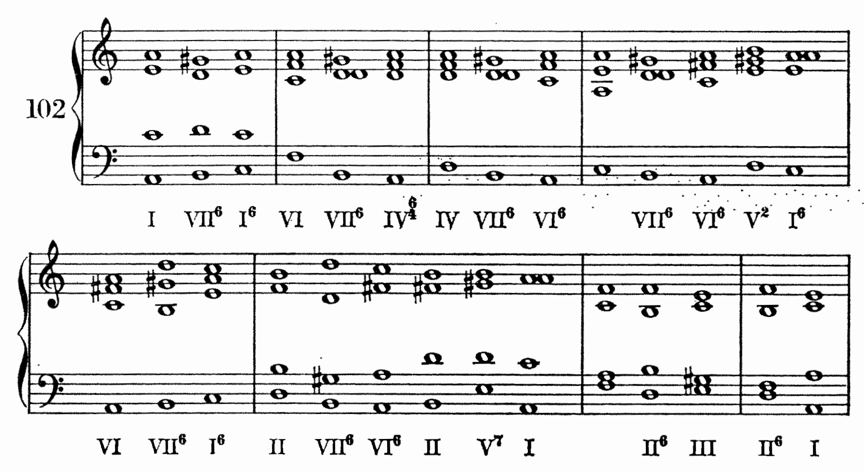
justificado por la conducción *melódica* de estas voces como lo sería por la preparación. En 100*e* hay una imagen que responde a las rigurosas leyes contrapuntísticas y que ocurre en la práctica de la música antigua, pero que está en flagrante contradicción con lo que hemos hecho hasta aquí: ¡la quinta disminuida no sólo no se prepara ni se resuelve, sino que se duplica!

Indicaré algunos de los enlaces más usuales de la tríada del VII grado; en general, no se emplea el acorde en estado fundamental ni en segunda inversión; únicamente el de sexta ocurre frecuentemente.

En el enlace VII-I la función del VII es tal que debe ser considerado como representante del V grado, lo que le diferencia radicalmente del enlace VII-III hasta ahora visto. Esto sugiere que probemos, partiendo del VII grado, las sucesiones usuales que partían del V grado: VII-VI, VII-IV y VII-II.



Naturalmente, el mismo tratamiento puede emplearse también con las tríadas disminuidas del modo menor, es decir, los acordes sobre los grados II, VI y VII.

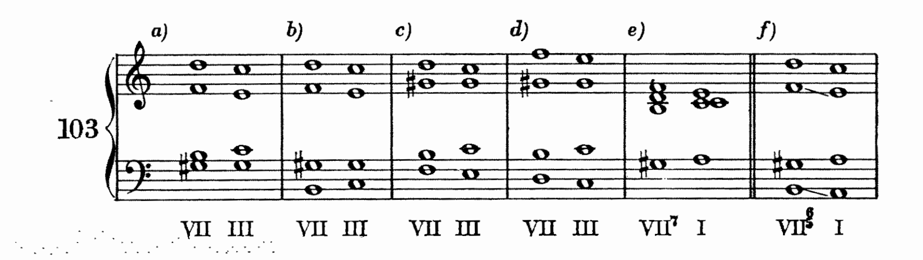


!!

II^6 I$^6_4$ V I II^6 VI^6 VI^6 VII^6 I VI^6 V VI^6 III^6

Los sonidos de resolución obligada deben ser respetados incondicionalmente.

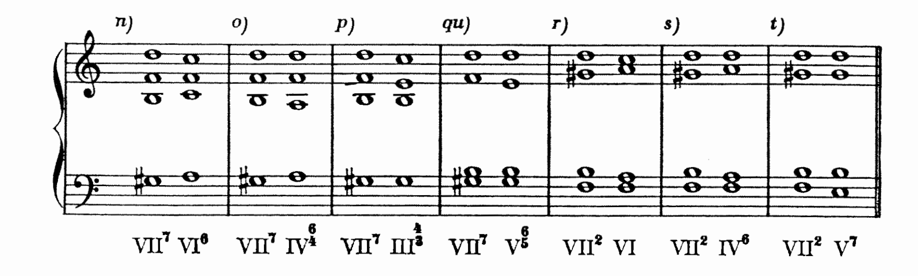
Especialmente se hace un uso abundante y variado del acorde de séptima del VII grado en el modo mayor y respectivamente del II grado en el modo menor. Mostraremos esto al hablar de las modulaciones. Respecto al acorde de séptima del VII grado en el modo menor, el llamado *acorde de séptima disminuida*, de momento podemos decir lo siguiente: como base de nuestras primeras observaciones sólo podíamos enlazarlo con el III grado (con salto de cuarta hacia arriba de la fundamental), como en los ejemplos 103*a*, 103*b*, 103*c* y 103*d*. Pero desde ahora señalaremos algunas de las posibilidades que admite este acorde extraordinariamente multivalente.



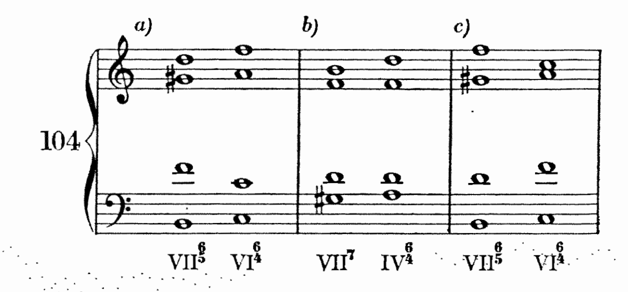
g) h) i) k) l) m)

VII$^6_5$ I^6 VII$^6_5$ I^6 VII$^4_3$ I^6 VII$^4_3$ I^6 VII$^4_3$ I$^6_4$ VII^2 I$^6_4$





En algunos enlaces del acorde de séptima disminuida se producen quintas paralelas, como en los ejemplos 103*f* y 103*g*. Por eso hay que excluir por completo algunos enlaces (ej. 103*f*) y duplicar la tercera en otros (103*g*), como en el ejemplo 103*h*. Pero estas quintas ocurren tan frecuentemente en las obras maestras y son tan raramente evitadas, que me parece superfluo exigir que se eludan. En cambio aconsejo al alumno, por razones que discutiremos más tarde, abstenerse de emplear aquellos enlaces del VII grado que resuelvan en el acorde de cuarta y sexta del I grado (ej. 103*l*, 103*m*). En el enlace del acorde de séptima disminuida lo mejor será conducir las voces por el camino más corto; pero en el ejemplo 104 se encuentran algunas sucesiones –que en la práctica ocurren con frecuencia– en las que las voces saltan.



Más tarde mostraremos algunas razones por las que el acorde de séptima disminuida permite más que los otros acordes que las voces procedan por salto en vez de por movimiento conjunto. Aquí basta, por ahora, dar la razón más frecuentemente esgrimida: el enlace es conocido. Así, las voces no tienen que esclavizarse a las necesidades de los acordes, sino que pueden eventualmente obedecer a exigencias melódicas.

IX

MODULACION

Puede suponerse que la tonalidad sea una función de la fundamental, es decir, que todo lo que la integra procede de la fundamental y refluye sobre ella. Pero todo lo que procede de esa fundamental, aunque dependa de ella, posee vida propia dentro de ciertos límites; es dependiente hasta un cierto grado, pero también independiente. Lo más cercano tiene más afinidad; lo más lejano, menos. Si se siguen, a través de su territorio, las huellas de la influencia de la fundamental, se llega fácilmente a aquellos límites donde la fuerza de atracción del punto central se hace más débil, donde la potencia de dominio decrece, y donde el derecho de autodeterminación del súbdito puede provocar, en ciertas condiciones, trastornos y cambios en la constitución de todo el organismo. De estos territorios unas veces neutrales y otras revolucionarios, hay que distinguir dos: la región de la dominante y la región de la subdominante. Delimitarlas exactamente no es posible, pues sus fuertes relaciones con la fundamental y los efectos de sus propias tendencias –que crean a su vez relaciones de reciprocidad– muestran unos vínculos cuya exposición gráfica en dos dimensiones no sería posible. En todo caso resultaría una línea que vuelve sobre sí misma, pero que tendría ramificaciones, arterias circulando desde cada punto en todas las direcciones. No obstante, podríamos decir de momento: pertenecen a la región de la subdominante el IV grado y su representante el II. Y a la región de la dominante el V grado y su semejante el III. Se consideran relativamente neutrales los grados VI y VII, que pueden pertenecer alternativamente a ambas regiones o conducir de la una a la otra. Así, por ejemplo, la sucesión III-VI tiene la posibilidad de llevarnos al IV o al II grado, y la sucesión II-VII tiene la posibilidad de llevarnos al III. Y el II grado, que es representante del IV, si es seguido por el V conduce a la región de la dominante. Pero el V grado tiende más hacia el III o el I que hacia el II o el IV, y el IV grado más hacia el II o el VII que hacia el V. Los grados IV y V, representantes principales de sus regiones respectivas,

se tienen entre sí la máxima aversión, y son, junto al I, los grados de tendencias más fuertes de todo el ámbito sonoro. El establecimiento firme de límites, en un ámbito en el que existen tantas transiciones, parece un esfuerzo inútil. Pues las diferencias entre tendencias y efectos son quizá demasiado sutiles. Pero, pese a tantas gradaciones, las diferencias existen, aunque sean muy matizadas. Y distinguirlas es de utilidad, como se demostrará más tarde. Lo importante por ahora para nosotros es reconocer cómo al disminuir la afinidad de los acordes tríadas secundarios con el sonido fundamental se posibilitan ciertas armonías cuya referencia a ese sonido fundamental exige medios especiales. Lo importante para nosotros es reconocer que en la tonalidad existen territorios que, aunque constreñidos tonalmente, permanecen neutrales, pero que están prontos a ceder ante el atractivo de otra tonalidad vecina en cuanto el poder de la tónica decaiga un instante. Aunque no se llegue a considerar que todo acorde que siga al I grado signifique el comienzo del abandono de la tonalidad (aun siempre con referencia a ésta), hay que observar que la fuerte voluntad de los dominadores relativos de las regiones de la dominante y la subdominante, y la tendencia de los acordes neutrales de someterse a aquéllos o eventualmente al deseo de otra tonalidad vecina, favorecen el peligro de que se aflojen los lazos con la tónica. De esto y de la tendencia de cada grado a convertirse en tónica o al menos a alcanzar en otro ámbito una mayor importancia, se origina un torneo que confiere interés a la armonía dentro de la tonalidad. La apetencia de autodeterminación territorial de dos contrarios poderosos, la revuelta de los elementos menos sólidamente sujetos, las pequeñas victorias y conquistas ocasionales de los partidos en lucha, su sumisión final al dominador principal y su fusión en una función común, todo ello constituye un movimiento que no es sino un reflejo de nuestra propia actividad humana: sentimos así como vida lo que habíamos creado como arte.

Así, todo acorde situado junto al sonido fundamental de la tonalidad tiene por lo menos la misma tendencia a alejarse de él que a regresar. Y si la vida, la obra de arte, ha de nacer, hay que enfrentarse con este conflicto que testimonia de un movimiento. Hay que llevar a la tonalidad al peligro de perder su soberanía, hay que dar una oportunidad a los deseos de independencia y a las aspiraciones de rebelión, activarlas, dejarles obtener victorias, favorecer ocasionalmente el ensanchamiento de sus territorios, porque un dominador sólo puede tener placer dominando lo vivo; y lo vivo quiere la rapiña.

Quizá se originan así las tendencias sediciosas de los subordinados tanto por sus propias inclinaciones como por la necesidad de dominio del tirano; ésta no se satisface sin aquéllas. Así se explica el alejamiento del sonido principal como una necesidad de ese mismo sonido, en cuyos armónicos superio-

res se da justamente el mismo conflicto de manera típica, aunque, por así decirlo, a otro nivel. El abandono aparentemente completo de la tonalidad se revela así como un medio para hacer más brillante la victoria del sonido fundamental. Y si se admite que todo acorde junto al de I grado favorece una modulación o quizá la provoca, entonces está claro que toda desviación a territorios alejados de la tónica puede ser orgánica: orgánica a distancia. Relacionarla con el sonido principal es más difícil, pero no imposible. Los medios que la tónica ha de emplear para afirmar su señorío serán más fuertes, más violentos, de acuerdo con el grado de violencia de los deseos de emancipación de sus súbditos. Y cuanto mayor sea la ventaja inicial que conceda a los emancipados, más se verá obligada a perseguirlos impetuosamente con las botas de siete leguas para someterlos de nuevo. Cuanto mayor sea este esfuerzo, más aplastante será el efecto de la victoria.

Si se siguen, pues, y justificadamente, las inclinaciones de los sátrapas, se comprenderán entonces la necesidad y la posibilidad de las desviaciones, de la modulación. Que no tiene límites, como tampoco los tiene el poder de la tonalidad. Si éste tuviera límites, de nada serviría sofocar las tendencias de los acordes secundarios; harían saltar toda ligadura, pues ellos no tienen fronteras. Podríamos preguntarnos: la tonalidad, ¿es o no es lo suficientemente fuerte para poderlo dominar todo?

Las dos cosas; puede ser lo bastante fuerte y puede también ser demasiado débil. Si cree en sí misma, entonces es lo suficientemente fuerte. Si duda de su gracia divina, entonces es demasiado débil. Si se impone desde el principio autocráticamente, con fe en su misión, vencerá. Pero puede también ser escéptica, puede haber comprendido que todo lo que es bueno para sus súbditos es al mismo tiempo su propio bien; puede haber comprendido que su predominio no es absolutamente necesario para el crecimiento y la prosperidad del conjunto. Que es admisible, pero no indispensable. Que su autocracia puede ser un nexo unificador, pero que la supresión de ese nexo favorece el funcionamiento autónomo de otros nexos; que, aun cuando fueran abolidas las leyes que de ella misma proceden, las leyes de autócrata, no por eso se hundiría en la indisciplina su antiguo territorio, sino que automáticamente, siguiendo su propio impulso, se daría a sí mismo las leyes correspondientes a su naturaleza; que no entraría la anarquía, sino una nueva forma de orden. Y se puede añadir que este nuevo orden será tan semejante al antiguo, que pronto se identificará con él enteramente: porque este orden corresponde al deseo divino, igual que el cambio, que reconduce siempre de nuevo al orden.

De la esencia del acorde y de su relación con el sonido fundamental de la tonalidad pueden extraerse enseñanzas que nos llevan a establecer las siguientes funciones:



1. Las desviaciones de la tónica y su regreso son tales que, pese a cualquier nueva formación que se emplee de sonidos secundarios, la tonalidad vence siempre. Propiamente, pues, se trataría de una cadencia ampliada, y en el fondo toda composición musical, aunque sea muy extensa, sirve como plan armónico de una cadencia.

2. Las desviaciones llevan a alcanzar una nueva tonalidad. Este es el caso en el decurso de toda pieza musical, pero ocurre en realidad de manera sólo aparente, porque la nueva tonalidad, en una pieza cerrada, no tiene significación autónoma, sino que es únicamente una forma ampliada de las tendencias de los acordes secundarios; éstos, en una pieza tonal cerrada, siguen siendo siempre secundarios.

3. La tónica no aparece desde el primer momento como inequívocamente determinante, sino que admite junto a sí la rivalidad de otras tónicas. La tonalidad se mantiene, por así decirlo, fluctuante, y la victoria puede –pero no debe– decidirse por uno de sus rivales.

4. La disposición armónica no se inclina de antemano a otorgar el predominio a una tónica determinada. Aparecen formaciones cuyas leyes no parecen obedecer a ningún centro, o que por lo menos obedecen a un centro que no es una tónica.

Nos ocuparemos primeramente de las dos primeras funciones. La tercera y la cuarta, hasta donde sea posible dar indicaciones sobre ellas, las dejaremos para más tarde. Consideraremos la primera como una ampliación de la cadencia en cuanto estén a nuestra disposición medios armónicos más ricos. La segunda función, que se denomina modulación, será nuestra tarea inmediata.

La cadencia era el medio de consolidar la tonalidad, mientras la modulación sirve para abandonarla. Si en la cadencia era necesario alinear de manera determinada ciertos acordes que limitaban estrechamente la tonalidad, para obtener una modulación es preciso hacer lo contrario: evitar esos acordes, formar sucesiones que no definan la tonalidad de partida o incluso que definan otra. Eliminando aquellos elementos que expresan la tonalidad de partida, aflojadas las cadenas de la tonalidad, la nueva tonalidad puede alcanzarse empleando los mismos medios que se usaron para fijar la de partida; sólo que transponiéndolos para lograr otro objetivo: la nueva tonalidad. Los medios modulatorios conducirán, directamente o con rodeos más o menos extensos, hasta ese punto en que una cadencia consolidará la nueva tonalidad. Los ejercicios, pues, por lo que respecta a nuestra exposición de la modulación, se dividirán en tres partes:

1. Expresión de la tonalidad e introducción de aquellos acordes (neutros) que permitirán un giro armónico (no es preciso que sean muchos; a menudo basta el I grado de la tonalidad de partida, que generalmente sirve de manera simultánea para las dos cosas: para expresar la tonalidad y como acorde neutro).
2. Parte propiamente modulante, con acorde modulante y eventualmente con aquellos otros acordes que sean necesarios para introducirlo;
3. Consolidación, cadencia de la nueva tonalidad.

Qué acordes sean los adecuados para, sin abandonar la tonalidad, dirigir el decurso musical de manera que pueda introducirse el acorde modulante decisivo, es algo que se deduce de las observaciones mismas que hemos hecho anteriormente sobre cómo alcanzar los acordes cadenciales. Si entonces se trataba de delimitar la tonalidad frente a las tonalidades afines a las que podían llevarnos fácilmente las tendencias de los acordes secundarios, ahora se trata, por el contrario, de seguir estas tendencias. Las modulaciones más sencillas, pues, serán: a la *tonalidad menor paralela,* a la *quinta superior e inferior* y a las *tonalidades menores paralelas de éstas.*

Así, para *do* mayor tendremos: la tonalidad paralela *la* menor, la que está una quinta más alta *sol* mayor (con su paralela *mi* menor), y la que está una quinta más baja *fa* mayor (con su paralela *re* menor). Las tonalidades mayores que están, como éstas, separadas de *do* mayor por una sola alteración (el modo menor es, como hemos visto, sólo una forma especial dentro del mayor) y que se encuentran en esta misma relación con la tonalidad de partida (la tónica a una quinta superior o inferior), se llaman *tonalidades del primer círculo de quintas.* (Las tonalidades menores dependen de las paralelas mayores, y su grado de afinidad se designa según la afinidad de esas paralelas mayores).

La expresión *círculo de quintas* viene de que se inscribían los nombres de las tonalidades en una circunferencia *(círculo),* de manera que las distancias entre los puntos más próximos correspondían a distancias de quintas entre las tonalidades más cercanas. Las tonalidades se siguen, pues, a distancia de quinta: *do-sol-re-la,* etc., y regresan por este camino al punto de partida. Este regreso se parece a la línea curva de la circunferencia (que también vuelve a sí misma). Si se toma esta línea en la dirección citada *(do-sol-re-la,* etc.) tenemos el círculo de quintas, o, como prefiero denominarlo, el círculo *ascendente* de quintas, porque está constituido por quintas que se superponen sobre el punto de partida. Si se toma la dirección contraria del círculo *(do-fa-si♭-mi♭,* etc.) tenemos lo que algunos llaman *círculo de cuartas,* lo que tiene escaso sentido, ya que *do-sol* es una quinta hacia arriba o una cuarta hacia

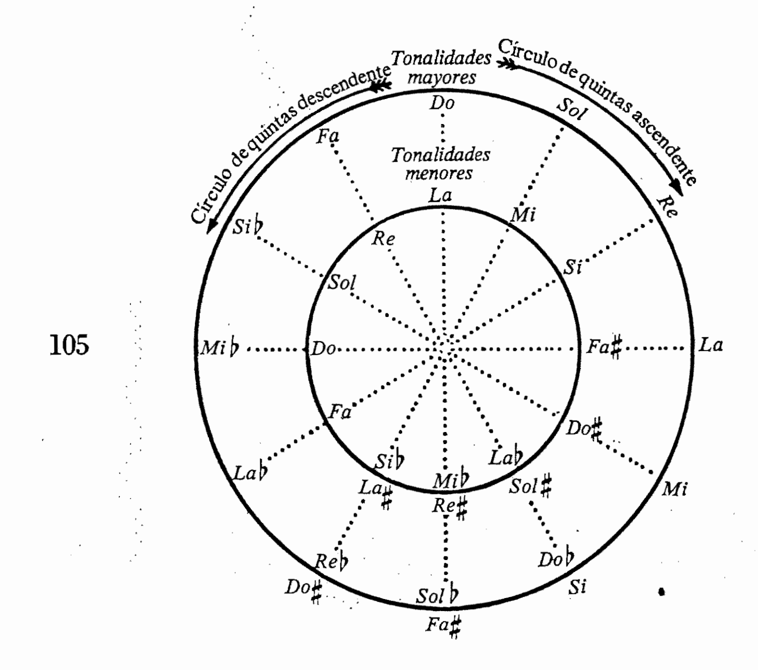
abajo, y *do-fa* una quinta hacia abajo o una cuarta hacia arriba. Por eso prefiero llamar a esta dirección círculo *descendente* de quintas (1).

El círculo de quintas expresa la afinidad de dos tonalidades hasta un cierto punto. Pero no completamente. Es evidente que dos tonalidades separadas sólo una de otra por una alteración habrán de ser más fácilmente afines que otras que estén separadas por cinco alteraciones. Así, *si* ♭ mayor y *mi* ♭ mayor son más afines entre sí que *si* ♭ mayor y *la* mayor. Parece que entonces también *do* mayor y *re* mayor deberían ser más afines que *do* mayor y *la* mayor, o *do* mayor y *mi* mayor. Pero esto no es completamente exacto. Pues para establecer el grado de afinidad no sólo hay que tener en cuenta la armadura, sino otros factores que luego veremos. *Do* mayor y *la* mayor, por ejemplo, tienen, a través de *la* menor, una afinidad entre sí que, como demostraremos, es más fuerte que la existente entre *do* mayor y *re* mayor. No nos serviremos, pues, tanto del círculo de quintas para determinar taxativamente el grado de afinidad de las tonalidades –lo que sería una valoración–, como para medir la distancia, lo cual podrá recordarnos qué medios son los mejores en cada caso a resolver.

---

(1) En ciertos puntos del círculo de quintas tiene que aparecer la confusión de sonidos llamada enharmónica. Esto ocurre porque, como es sabido, en nuestra notación cada sonido puede ser expresado por dos o más signos. Así do♯ es igual a re♭, fa♯ a sol♭, fa a mi♯ o a sol♭♭, etc. Lo mismo ocurre con los acordes (re♯-fa× -la♯ es igual a mi ♭-sol-si♭) y si-re♯-fa♯ a do♭-mi♭-sol♭, etcétera), con las tonalidades completas (sol♭ mayor es igual a fa♯ mayor, la♭ menor es igual a sol♯ menor, re ♭ mayor a do♯ mayor, etc.), e incluso con las sucesiones de sonidos (el paso re♯-fa♯-mi-do♯-re♯, por ejemplo, es, enharmónicamente, mi♭-sol♭-fa♭-re♭-mi♭). El objeto de esta confusión enharmónica es, en primer lugar, facilitar la lectura simplificando todo lo posible la grafía, y en segundo lugar, la llamada *ortografía*. Cuando en el transcurso de una composición (en nuestro caso, de momento no se presentará esta necesidad en los ejercicios) la notación se hace excesivamente complicada, se elige para la sustitución enharmónica un punto en el que un acorde polivalente admite otra grafía. A mí me parece que no hay que ser tan escrupulosos con la ortografía. Lo que creo esencial es que la escritura sea sencilla. Se afirma que el objetivo de la ortografía es mostrar la procedencia de los acordes, y yo pienso, por el contrario, que en pasajes sencillos la procedencia de los acordes está clara sin necesidad de una grafía complicada; y en pasajes complicados, antes que esclarecer el sentido para el lector creo que importa más tener en consideración al intérprete, ofreciéndole por tanto una notación inequívoca y simple. ¡El ejecutante no tiene tiempo de reflexionar, pues no puede perder el compás! Y la impresión que se obtiene cuando en los cambios de armonía aparecen continuamente y sin respiro bemoles, sostenidos, dobles bemoles y dobles sostenidos, es muy confusa. Por ello es conveniente referirse en lo posible a la media de los accidentes de una tonalidad, y si pudiera ser, a la del trozo entero. Pero en todo caso se debe dar preferencia a las notaciones que tengan menos sostenidos o bemoles y si es posible ningún doble sostenido ni doble bemol. En los casos muy complicados es casi imposible encontrar una fórmula realmente sencilla. Esto proviene de la insuficiencia de nuestra escritura, que está basada en la escala de do mayor en vez de en la escala cromática, y que considera el do♯ (re♭) no como un sonido autónomo, sino derivado de do (o de re), por lo que esta nota no tiene un lugar propio en el espacio gráfico y carece de nombre propio.

105



En nuestro círculo de quintas, por ejemplo, podría verse que *si* mayor y *la*♭ mayor distan entre sí nueve quintas si se parte de *la*♭ (o de *si* en la dirección opuesta), pero sólo tres quintas si partimos de *si* mayor en el sentido de las manillas del reloj o de *la*♭ mayor en el sentido contrario. En general, para la elección de medios modulatorios nos atendremos a la distancia más corta;

Todo esto son dificultades que por ahora no tomaremos en cuenta. Lo menciono sólo porque he leído en alguna parte que la denominación "círculo de quintas" no era del todo acertada. Que los nombres de las tonalidades deberían propiamente ser inscritos en una espiral, porque *do*♭ mayor y *si* mayor no son lo mismo, ni por su origen ni por el número de vibraciones; la línea, pues, no debe volver exactamente sobre sí misma. Es curioso: en todo el libro apenas se hace una observación que esté realmente basada en los sonidos naturales, o al menos (no lo he leído todo, me resultaba aburrido; sólo lo he hojeado) las conclusiones no se sacan de la consideración de dichos sonidos naturales. Y justamente aquí, donde se trata de las relaciones *musicales* de las tonalidades –repito: *musicales*, es decir, referentes a las tonalidades *temperadas*–, o, para ser más exacto, de la notación escrita de las tonalidades, ¡precisamente aquí se le ocurre traer a colación el sonido natural! Cuando en la escala temperada las octavas, las octavas especialmente, son puras, y por lo tanto *si* mayor coincide realmente con *do*♭ mayor. ¡Así es fácil ser un teórico! Yo, en cambio, no soy ningún teórico: únicamente sé componer, y enseño la artesanía de la composición.

pero a menudo también elegiremos el camino aparentemente más largo, que, como demostraremos, frecuentemente es el más corto. Lo que puede imaginarse fácilmente si recordamos que, como se ha mencionado antes, las tonalidades del tercer círculo de quintas son más afines entre sí que las del segundo. Del círculo de quintas puede deducirse que *fa* menor y *fa* mayor distan tres quintas, *fa* menor y *re* menor también tres quintas, pero *fa* menor y *re* mayor distan entre sí seis quintas.

106

Tabla del círculo de quintas para *do* mayor (*la* menor)

I	círculo de quintas (*la* menor)	*sol* mayor	*mi* menor	*fa* mayor	*re* menor
II	círculo de quintas	*re* mayor	*si* menor	*si*♭ mayor	*sol* menor
III	círculo de quintas	*la* mayor	*fa*♯menor	*mi*♭ mayor	*do* menor
IV	círculo de quintas	*mi* mayor	*do*♯menor	*la*♭mayor	*fa* menor
V	círculo de quintas	*si* mayor	*sol*♯menor	*re*♭mayor	*si*♭menor
VI	círculo de quintas	*fa*♯mayor	*re*♯menor	*sol*♭mayor	*mi*♭menor
VII	círculo de quintas	*do*♯mayor	*la*♯menor	*do*♭mayor	*la*♭menor

En el ejemplo 106 damos una tabla del círculo de quintas para *do* mayor y *la* menor. Este sistema de relaciones debe ser transportado por el alumno a las demás tonalidades.

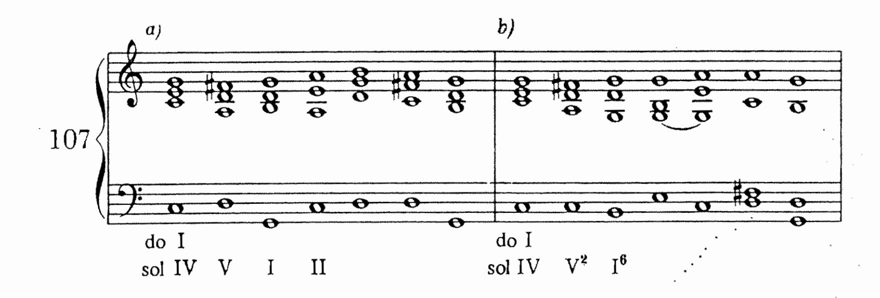
Puesto que las tonalidades del primer círculo de quintas, como ya hemos indicado, corresponden realmente a las afinidades más próximas, nos ocuparemos primero de ellas, y elegiremos como primer ejemplo la modulación de *do* mayor a *sol* mayor. (Yo daré los ejercicios siempre, como hasta aquí, partiendo de *do* mayor, pues esto permite conservar continuamente una panorámica de lo ya aprendido. Pero el alumno debe, naturalmente, ejercitarse también en todas las otras tonalidades, lo cual no ofrece ninguna dificultad si se hace ahora a su debido tiempo. Si se deja a un lado, todas las tonalidades que se hayan descuidado serán siempre extrañas al alumno, y este nunca tendrá seguridad al tratarlas).

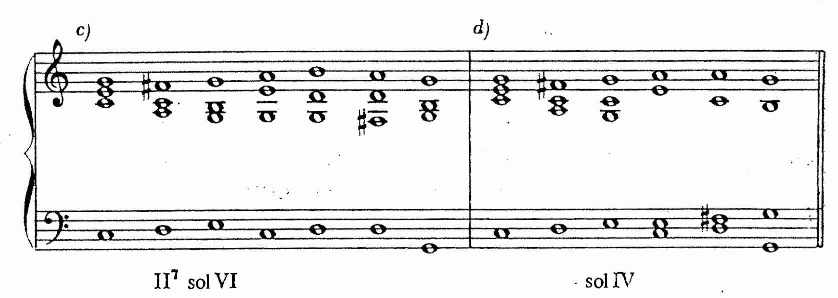
Los acordes que determinan firmemente *do* mayor son los que contienen las notas *fa* y *si*. A saber: los grados IV, II y VII (para *fa*), y V, III y VII (para *si*). Es evidente que los acordes que contienen *si* no representarán un obstáculo en nuestra intención de modular a *sol* mayor, así como es igualmente claro que los que contienen *fa* no son adecuados para tal objeto. Así, podríamos considerar como neutros a este efecto los grados III y V, mientras que excluiremos los grados II, IV y VII. Pero con relación a *sol* mayor hay, además del V y del III, otros grados neutros: el I y el VI. Podemos exponer la cuestión de otra manera. Podemos decir: a causa de la similitud de las dos escalas, *do* mayor y *sol* mayor tienen una serie de acordes comunes. Cualquiera de estos acordes, si se presenta aislado de su contexto, independiente, resulta indeterminado en cuanto a la tonalidad: no sabemos si pertenece a una o a otra. Lo mismo puede ser de *do* mayor como de *sol* mayor. Su adscripción a una u otra dependerá de lo que anteceda y de lo que siga al acorde. Una tríada *do-mi-sol* puede ser el I grado en *do* mayor o el IV grado en *sol* mayor. Que pertenezca a *do* mayor o a *sol* mayor depende de los acordes sucesivos. Si sigue *fa-la-do,* seguro que no es *sol* mayor; probablemente será *do* mayor, pero quizá también pueda ser *la* menor, *fa* mayor o *re* menor. Pero si sigue *re-fa*♯*-la* (V grado) o *fa*♯*-la-do* (VII grado de *sol* mayor), entonces presumiblemente se tratará de *sol* mayor o de *mi* menor, o al menos podría llegar a serlo.

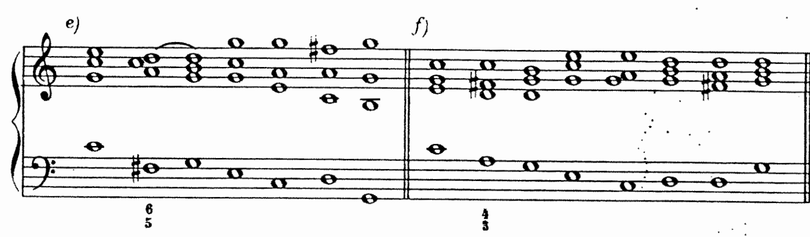
En estas dos muestras están caracterizados los dos primeros medios básicos de nuestra modulación. Uno: uso de *acordes neutros* que sirvan de mediación entre el punto de partida y el de arribada; otro: *Interpretar con distinto sentido acordes* que son comunes a ambas tonalidades. Generalmente, los dos medios actúan al tiempo; la posibilidad de interpretar un acorde de otra manera puede presentarse gracias a la aparición de acordes neutros, o al menos gracias a la evitación de los acordes característicos de la tonalidad de partida. Y viceversa: los acordes neutros pueden ser alcanzados por medio de un cambio de sentido de un acorde común. Usando cualquiera de estos dos medios se llega siempre, más pronto o más tarde, al punto en el que el paso hacia la tonalidad nueva debe producirse con un medio enérgico. Cuál medio pueda ser éste es algo que ya sabemos de antemano si pensamos en la cadencia: ante todo, el V grado. Generalizando, podríamos decir: todos aquellos acordes que contengan la sensible de la nueva tonalidad, luego también los grados III y VII. Naturalmente suele preferirse el V grado. Pero los otros dos son también adecuados para modular, especialmente el VII. Para hacer clara y definitiva la entronización de la nueva tonalidad, se añade al conjunto una cadencia. La longitud de esta cadencia depende, claro es, de la extensión y dificultad de la modulación. Si la modulación es simple, basta una cadencia breve. Si ha exigido medios más abundantes, entonces difícilmente podrá la cadencia ser breve. Pero puede ocurrir a veces que para una larga modulación, que precisamente por la abundancia de medios resulta muy convincente, baste una cadencia corta; y viceversa, una modulación ceñida puede exigir, para afirmar la tonalidad de arribada, una cadencia más larga.

Para abarcar todos los procedimientos modulatorios será conveniente proceder sistemáticamente, comenzando con las formas más cortas y simples y continuando con las más complejas.

De *do* mayor a *sol* mayor:







Do mayor se presenta como tonalidad de partida bien determinada. El I grado de *do* mayor es (acorde neutro) el IV grado de *sol* mayor. La interpretación diversa del acorde puede empezar aquí mismo. Podrían ya, pues, seguir acordes de *sol* mayor, sean neutros o sean determinativos. Y para ser, en este breve ejemplo, muy breves, sigue un grado determinante, el V de *sol* mayor: el acorde modulante. A éste seguirá simplemente el I grado de la nueva tonalidad, con lo que la modulación está resuelta hasta la cadencia (ej. 107*a*). Esta cadencia podrá ser corta, ya que la modulación es corta y clara. Si se quiere eludir el defecto que representa el repetir otra vez el

I grado de *sol* mayor, se puede hacer seguir al V grado de *sol* mayor el acorde de sexta del I grado de *sol* mayor o una cadencia interrumpida (107*b*, 107*c*, 107*d*), o el V grado en inversión ($^{6\,4}_{5\,3}$ o 2), de manera que se diferencie lo suficiente del V grado cadencial.

Entre el primer acorde de la frase y el acorde modulante pueden insertarse acordes mediadores: los neutrales III, V, y VI de *do* mayor (o sea, VI, I y II de *sol* mayor).

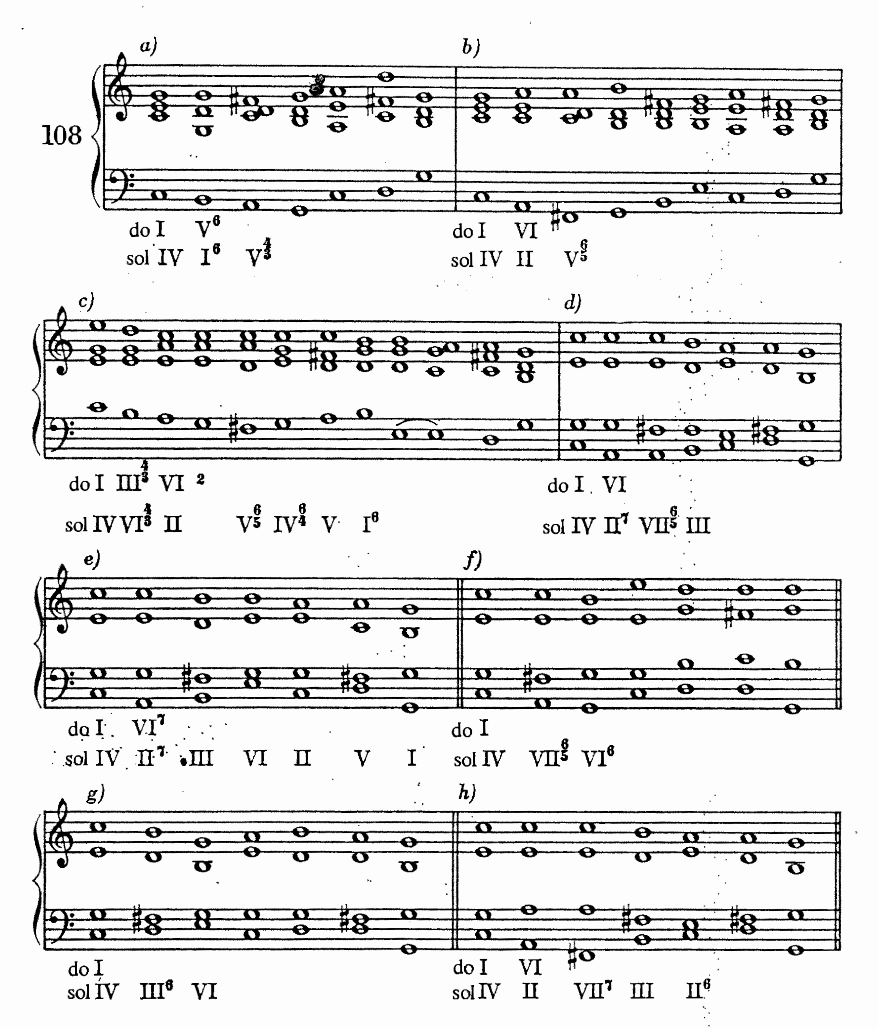
El ejemplo 108*a* presenta como acorde neutro el I grado de *sol* mayor en primera inversión, favoreciendo la melodía del bajo y evitando la repetición, mientras el acorde modulante (V grado) va en segunda inversión (2). El ejemplo 108*b* presenta tras del VI grado de *do* mayor (II de *sol* mayor) el $^6_5$ del V grado de *sol* mayor. La cadencia está elaborada un poco más ampliamente para compensar la repetición del I grado. En el ejemplo 108*c* vemos el III grado de *do* (VI de *sol*) con séptima de paso (¡duplicación de la tercera!) como introducción del VI grado de *do* (II de *sol*), y éste luego, con séptima de paso también (acorde de segunda), ir al acorde de $^6_5$ del V grado; luego, con un acorde de paso de cuarta y sexta, viene una cadencia interrumpida que lleva a una repetición del V grado de *sol* mayor y que desemboca en el acorde de sexta del I grado. Tal repetición del acorde modulante (yo llamo a esto *repasar* a través del acorde) suele ser de gran eficacia. Por ahora apenas tenemos necesidad de este medio, pero más tarde nos ayudará, cuando la modulación no sea lo bastante enérgica y clara (pues la repetición es de por sí un refuerzo). En el ejemplo 108*d*, el acorde de séptima del VI grado de *do* (II de *sol*) pasa al acorde de $^6_5$ del VII grado de *sol*. Este último sirve aquí como elemento modulatorio, y el III grado de *sol*, que le sigue, puede considerarse –ya que el *sol* no ocurre ya más hasta el final del ejemplo– como representante del I grado, y con él da comienzo la cadencia.

Este caso es digno de atención porque nos muestra que la modulación no tiene que ir forzosamente al I grado, sino que la cadencia puede empezar con otro grado característico en el mismo sentido, como el III o el VI, o también eventualmente con el IV o el II. En el fondo, no es un caso muy distinto del ejemplo 107*c*, donde tras del acorde modulante encontrábamos una cadencia interrumpida. Sólo que el acorde modulante en 107*c* era el V grado, y aquí es el VII. En el ejemplo 108*e* se ha usado como acorde modulante el

(2) IV-I-V de *sol* mayor: sucesión descendente de fundamentales. Pero el I grado entre IV y V tiene efecto semejante al que tendría el acorde de cuarta y sexta del I grado. Se nota inmediatamente el carácter de paso de este acorde, y que sólo sirve para introducir el V grado. Una vez constatado esto y eliminado el I grado (que es aquí sólo de paso, es decir, melódico), queda: IV-(I)-V-I, todas sucesiones ascendentes.

103

III grado de *sol.* También aquí ha sido eliminado el I grado, y el VI le representa en su lugar. En los ejemplos 108*f*, 108*g*, 108*h*, también los grados decisivos son el VII y el III. Es igualmente aquí muy recomendable la cadencia interrumpida, porque, sin crear imprecisiones, enmascara nuestro objetivo. Naturalmente, podrían insertarse otros acordes u otras sucesiones (que sean buenas). El alumno tiene aquí abundantes ocasiones de ejercitarse en esta combinatoria.



Propiamente deben preferirse las modulaciones que, como éstas, estén en condiciones de evitar la repetición de los grados I y V. Pero como hay medios suficientes para luchar contra los inconvenientes de estas repeticiones y las repeticiones mismas no son en sí malas, no hay razón ninguna para hacer distinciones valorativas terminantes entre unas modulaciones y otras. Presentaremos, pues, cuando sea preciso, dos veces el acorde más notorio: el del I grado.

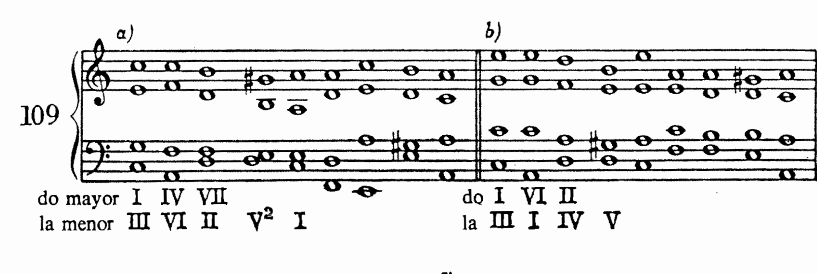
Con los mismos medios resulta sencilla la modulación de *do* mayor a *la* menor y a *mi* menor.

A *la* menor (ej. 109). El medio modulante por excelencia es aquí el V grado. Pero podrían también utilizarse el II y el VII. Lo más fácil será considerar el primer acorde (I grado de *do* mayor) como III grado de *la* menor. Se recomienda aquí, si se quiere que la modulación resulte fluida, tener presentes, en los grados sexto y séptimo sin alterar de la escala menor, los correspondientes sonidos obligados (3). Deberemos tratar, pues, el *sol* y el *fa* como tercero y cuarto sonidos obligados respectivamente, eliminándolos al resolverlos descendiendo antes de que hagan su aparición los sonidos de la escala ascendente. Más tarde podremos ser menos minuciosos y escribir tranquilamente *fa* ♯ después de *sol* (cuando tengamos a nuestra disposición los medios que aportamos en el capítulo *Dominantes secundarias).*

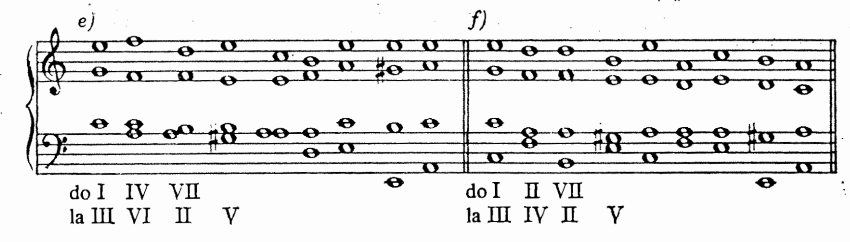
En la modulación a tonalidades menores hace un buen servicio el II grado del modo menor, especialmente como acorde de séptima (en sus tres inversiones: quinta y sexta, tercera y cuarta, o segunda). Por una parte, brinda ocasión de conducir el sexto sonido de la escala (quinta disminuida) al quinto. Por otra, permite cómodamente que siga el V grado (II-V); pero además, aunque intervenga en una cadencia interrumpida (II-I o II-III alterado), conserva su efecto característico.

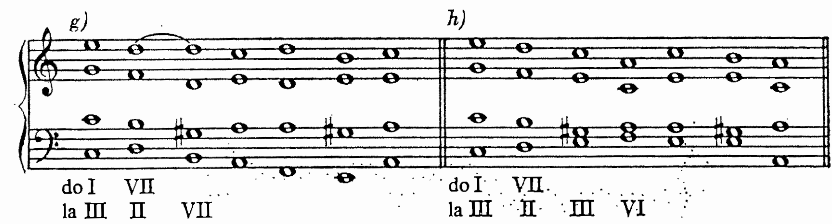
---

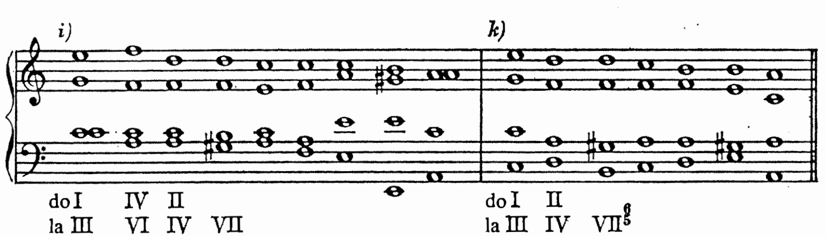
(3) En esta coyuntura debo prevenir un malentendido: el acorde modulante jamás ha de originarse cromáticamente, por ejemplo, conduciendo el *sol* del I grado de *do* mayor a *sol*♯. Esto es evidente. En primer lugar, no hemos hablado para nada todavía de alteraciones cromáticas; en segundo lugar, hemos dicho expresamente que antes del acorde modulante deben ir acordes neutros. Naturalmente, acordes de *la* menor que contengan *sol* natural no son acordes neutros. Piénsese que el modo menor está constituido por dos escalas: la ascendente y la descendente. Aquí es lo natural utilizar la ascendente, pues se trata de efectos conclunsivos, cadenciales; y la escala descendente no contiene acordes neutros, o sólo acordes lejanamente neutros: en los que, siguiendo las leyes de los sonidos obligados, hay que prescindir de los sonidos sexto y séptimo para permitir la aparición del sonido alterado. Ciertamente se trata de acordes neutros en algún sentido, pero nó tan neutros como otros que no presentan este inconveniente. Y sólo en este sentido debe entenderse nuestra indicación del V grado de *do* mayor como acorde relativamente neutro para la tonalidad de *mi* menor.

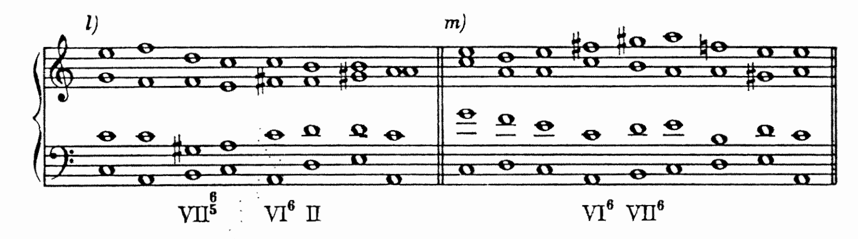


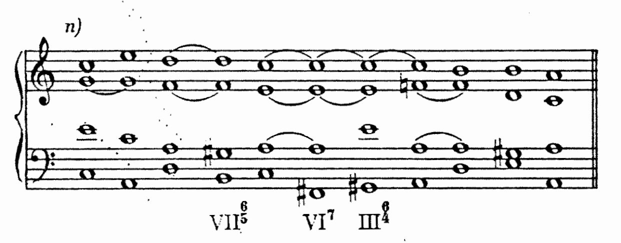






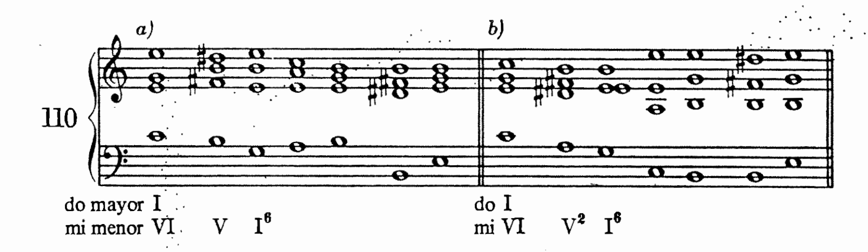






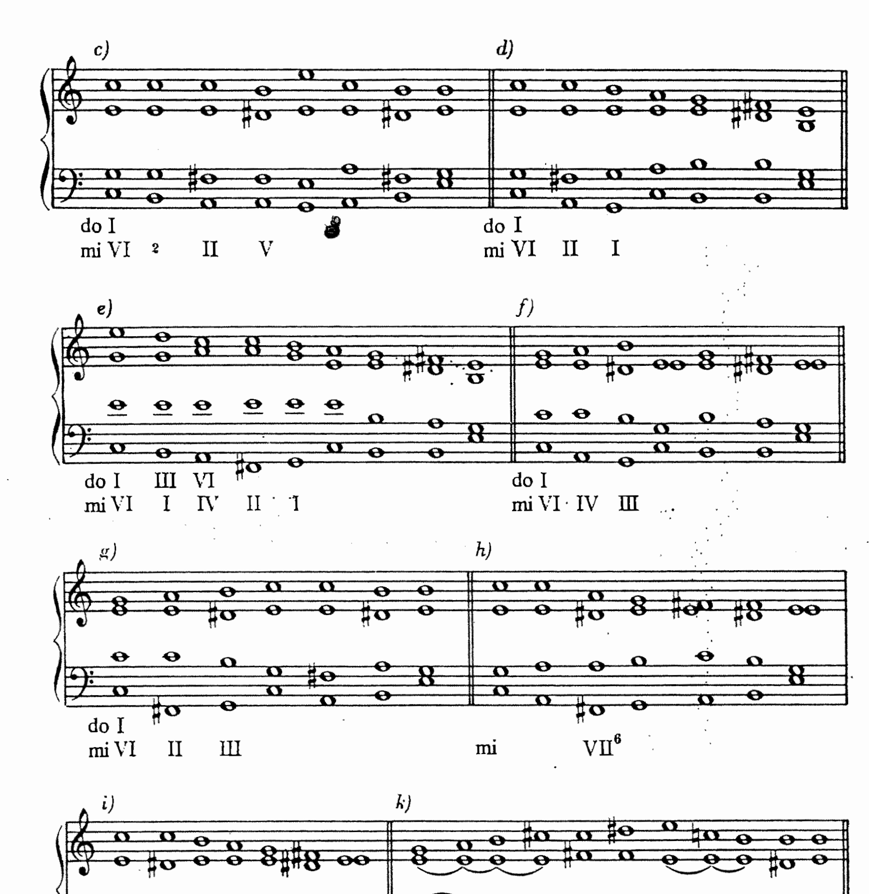
Origina abundante variedad el empleo de los grados alterados III (tríada aumentada), VI (tríada y acorde de séptima) y VII (tríada disminuida y acorde de séptima disminuida). Pero exige la máxima atención para eliminar los sonidos séptimo y sexto sin alterar.

A *mi* menor (ej. 110). Son acordes neutros los grados I, III y VI, y eventualmente también el V de *do* mayor. Los medios modulatorios son igualmente aquí los grados V, II y VII. Es especialmente eficaz, como para *la*
menor, el II grado de *mi* menor, que puede presentarse inmediatamente des- 360
pués del I grado de *do* (ej. 110*d*). No es imprescindible que siga el V grado, sino que pueden comparecer también el I o el III para evitar la repetición. Las formas, ya usadas en *la* menor, de los grados II, III, VI y VII alterados, pueden ser en parte aplicadas aquí más ventajosamente. Pero también el IV alterado es utilizable.



105







En todos estos ejemplos se usa frecuentemente tras del V grado la cadencia interrumpida. El alumno escribirá primero, como hasta ahora, al disponer el ejercicio, la numeración de los grados, y luego determinará las posiciones y las inversiones. Debajo de la numeración de los grados correspondientes a los primeros acordes, es decir, de la tonalidad de partida, escribirá en una segunda línea la numeración correspondiente a la diversa interpretación de esos mismos acordes, es decir, de la tonalidad de arribada. A partir del acorde modulante, los números romanos se referirán ya sólo a la nueva tonalidad. Sin embargo, el alumno debe poder dar cuenta exacta en todo momento de las sucesiones de fundamentales y no apartarse aquí de nuestras indicaciones, pues de lo contrario escribiría fácilmente cosas insólitas; recuerde también que precisamente a través de estos ejercicios debe familiarizarse con los medios que hemos expuesto. Podrá en la disposición general y en muchas decisiones parciales dejar correr su gusto y su sentimiento de la forma. Pero sólo como control o como rectificación, no para fantasear.

Trato este capítulo de la modulación, como puede verse, muy minuciosamente. En la mayor parte de los tratados de armonía esto no ocurre, o, si se hace, no se hace como debiera. A nada conduce haber enseñado al alumno a evitar quintas y octavas paralelas y falsas relaciones, y a realizar el bajo cifrado. Ni tampoco mostrarle en cuántas tonalidades puede resolver el acorde de séptima disminuida. Tampoco sirve de mucho hablarle de la misma manera de otros acordes alterados para arriba o para abajo. Ni hacer ciertos análisis armónicos escribiendo debajo de un pasaje musical cifras y letras carentes de todo sentido profundo. Esta falta de sentido engendra confusión. Y nunca ha sido tan grande como hoy la falta de ideas sobre la modulación, desde que se "explica" *sin más* al alumno cómo poner un *do* ♭ al lado de otro con estos análisis: *SI* V–IV! *la:*V-*DO*:V-(IV!) *si*♭:V-*la*:IV V-*LA*:I. Queda la esperanza de que el alumno no entienda esta criptografía. Yo tampoco la entiendo. Pero ellos entienden este disparate. E incluso lo enseñan; y precisamente ese *sin más* es toda su razón. Y nadie les dice que ese *sin más* nada significa. Y que en el arte todo ha de explicarse *con más* fundamento.

Cuando un período musical se dispone a modular es como consecuencia de una serie de acontecimientos no sólo armónicos, sino también melódico-rítmicos. Para estos últimos no hay sitio en los tratados de armonía. ¡Bien! Sólo lo hay para los primeros, para los armónicos. Entonces resulta risible enseñar simplemente: "el acorde de séptima disminuida puede usarse también...", o "el acorde aumentado de quinta y sexta tiene tal y cual origen...", o "estos ocho compases modulan de *do* bemol mayor a *si* bemol menor pasando por *la* menor y *do* mayor...", etc. Los análisis lo que tienen que mostrar es *por qué* (repito: *¡por qué!)* una frase toma esa dirección. Y puesto

que el método de la armonía es sintético, las indicaciones sobre el empleo de los medios modulatorios deben proceder de una motivación coherente.

He aquí cómo se origina una modulación: aparece primero el sonido fundamental. Luego vienen sus parientes más próximos, sus primeras consecuencias; que se desvían de él, pero que permanecen ligados a él por una relación. Por relaciones naturales y artificiales. Conforme continúa el discurso musical van apareciendo consecuencias cada vez más alejadas del sonido fundamental. La relación se ha debilitado. Pero si el conjunto ha de ser una auténtica unidad, esa relación tiene que estrecharse de nuevo, y esto ocurre sólo si las consecuencias han sido realmente un efecto de la situación inicial. ¡Bonita parentela sería si el nieto no tuviera algún rasgo del abuelo! Naturalmente que un hijo espúreo como el acorde de séptima disminuida puede aparecer *sin más*. Pero no tiene ningún parecido con el abuelo.

Asombrará que en un tratado cuyo objetivo parece ser explicar la armonía moderna se escuchen estas "opiniones anticuadas". Pero no se trata de opiniones anticuadas, sino antiguas. Y en eso radica su valor. En ellas radica algo eterno o quizá algo que durará tanto tiempo que podemos considerarlo eterno. No se trata precisamente de leyes. No se trata de que haya que modular gradualmente porque resulta más comprensible. Ni de que las sucesiones deban ir bien trabadas. Ni de que nuestro intelecto exija una exposición lógica. Quizá ni siquiera se trata de lo más general que pueda haber en estas leyes. Sino de una circunstancia: que la obra de arte es siempre un reflejo de nuestro modo de pensar, de nuestra capacidad de comprensión, de nuestras sensaciones y sentimientos. Luego es esto lo que tenemos que buscar cuando analizamos, y no algo como que "el acorde de séptima disminuida también puede...".

Un ejemplo: cuando Brahms presenta el segundo tema de su *Tercera sinfonía en* fa *mayor* en *la* mayor, esto no ocurre porque el segundo tema "también puede ir" en la tonalidad de la mediante. Sino porque es la consecuencia de un motivo principal: de la melodía del bajo (¡el enlace armónico!) *Fa-la* ♭ (compases 3 y 4); cuyas numerosas repeticiones, derivaciones y variaciones le imponen finalmente como clímax provisional la ampliación del movimiento *fa-la* ♭ en *fa-la* (*fa* es la tonalidad de partida, *la* es la del segundo tema), de manera que el paso de la tonalidad de partida a la nueva tonalidad reproduce el motivo fundamental. Esto es una explicación psicológica. Pero que se convierte aquí en explicación musical. Y toda explicación musical debe ser al mismo tiempo psicológica. Así será, lógicamente, natural. Natural según la naturaleza de los humanos. En ésta reside nuestra manera de pensar, nuestra lógica, la cual no sólo admite junto a la regularidad la variedad, sino que la exige inexorablemente, y que no puede imaginar que exista causa sin

efectos. Quiere ver los efectos de toda causa e introduce la causa en sus obras de arte de manera que le salten a la vista los efectos.

No puedo ocuparme tan exhaustivamente de todo lo concerniente a cada modulación. Pero creo que sopesando más que describiendo los medios modulatorios aislados podré obtener mayor eficacia en este aspecto de la que habitualmente se considera suficiente. Además, aportando reunidos el mayor número posible de efectos derivados de una misma causa, pongo a disposición del análisis un rico material. La síntesis, aunque se realice por vía combinatoria, dará incuestionablemente mejor resultado aquí que allí donde los rasgos particulares son descritos a partir de un sistema falso, o donde las características esenciales se presentan asistemáticamente.

Hay, por ejemplo, un tratado de armonía muy acreditado en el que las modulaciones se hacen casi exclusivamente con el acorde de séptima de dominante o con el acorde de séptima disminuida. El autor se limita a mostrar que inmediata o mediatamente después de cualquier acorde tríada mayor o menor puede insertarse uno de esos dos acordes, e ir así hacia cualquier tonalidad. Si yo hubiera querido esto, podría haber despachado este asunto mucho antes; pues estoy en condiciones de demostrar (¡sobre ejemplos "garantizados" de obras musicales!) que a toda tríada puede seguir toda tríada. Que significará en cada caso una tonalidad y podrá originar una modulación, con lo que el procedimiento se vuelve sencillísimo. ¡Pero si alguien hace un viaje para tener algo que contar, no se le ocurrirá ir en avión! El camino más corto es en este caso el peor. La perspectiva a vista de pájaro será, en esta circunstancia, una perspectiva a cerebro de pájaro. Cuando todo se confunde, todo puede ser todo. Las diferencias cesan. Y entonces resulta indiferente que yo, para hacer una mala modulación, haya empleado el acorde de séptima de dominante o el de séptima disminuida. Pues lo esencial en una modulación no es la meta, sino el camino.

Los caminos que tenemos que recorrer diariamente deben ser calles bien cuidadas y que satisfagan en todos sentidos lo que de ellas se exige: unir lugares entre sí lo más cómodamente que lo permitan los medios disponibles. Se elige el camino incómodo cuando no se es capaz de hacer el otro, o porque se quiera experimentar un sentimiento de fuerza venciendo esa incomodidad y se encuentre placer en esto. Pero el placer está en vencer la incomodidad, no en la incomodidad misma. Si en un camino hay que saltar zanjas, escalar muros, salvar precipicios escarpados para alcanzar la meta, el recorrerlo es cosa de personas entrenadas, de montañeros, de gente bien pertrechada. Pero no de novatos, de inexpertos.

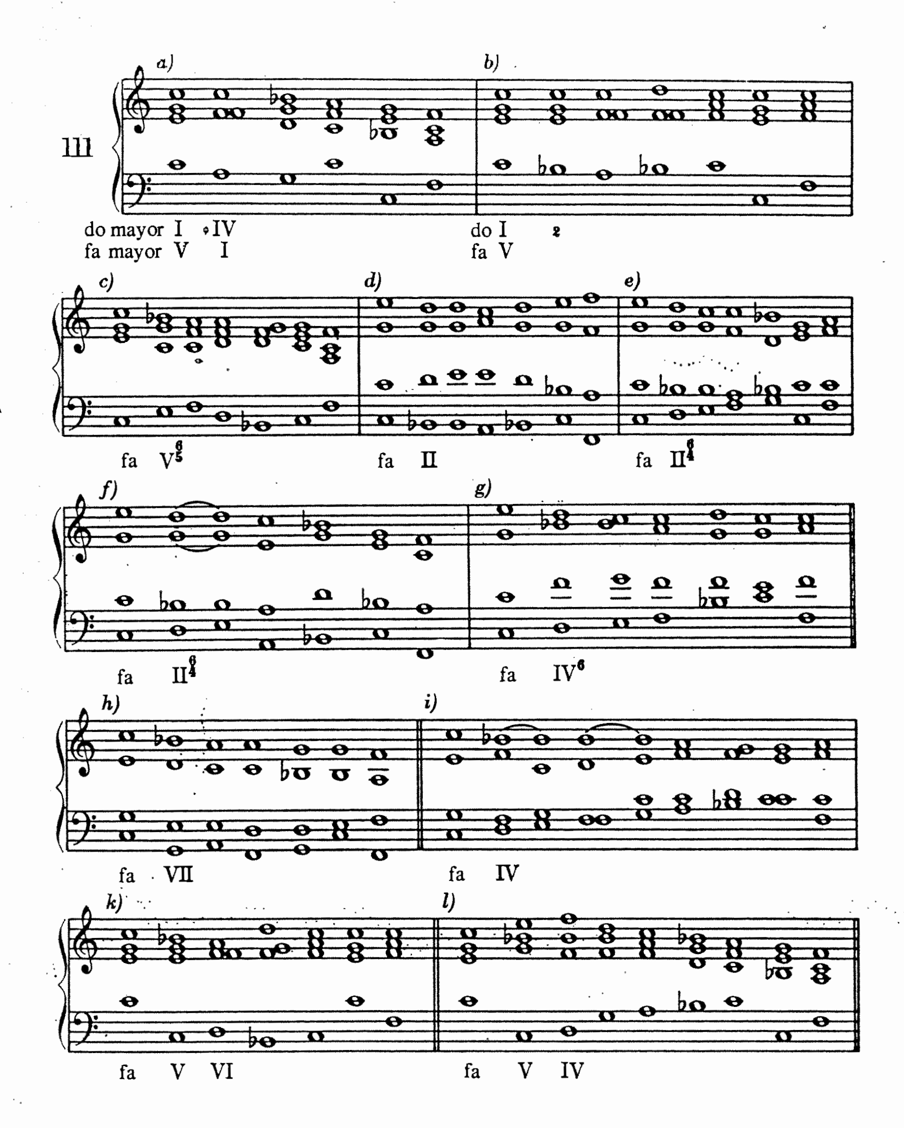
Desde luego se llega antes a la calle saltando desde un cuarto piso que bajando la escalera, ¡pero cómo se llega! No se trata del camino más corto

en sí, sino del más adecuado. Y adecuado será sólo aquel camino que valore con precisión las posibilidades de enlace entre el punto de partida y la meta, y que además se elija inteligentemente. Estas modulaciones a base de un ungüento amarillo –el acorde de séptima disminuida– son justamente el salto por la ventana. Claro que las dos cosas son posibles. ¿Por qué no saltar? Especialmente cuando se puede saltar. Sí: ¡pero primero, en efecto, hay que poder saltar! Pero es que a mí no me parece importante que el alumno pueda saltar. Ni me parece importante poner en sus manos una panacea universal para componer, una "guía práctica", para componer sin ideas y sin vocación. Lo que me interesa es que comprenda la esencia del arte, aunque estudie "sólo" por gusto. ¿Por qué no se ha de encontrar también placer en el bien y en la verdad?

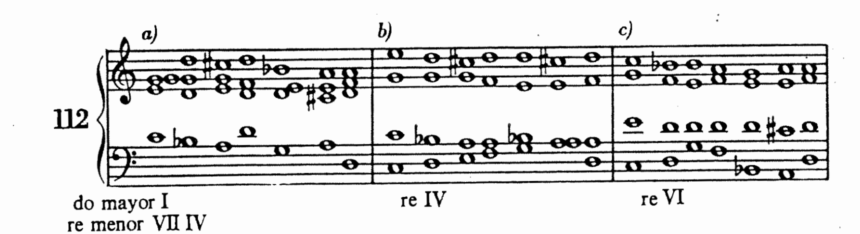
Los medios modulatorios, tal y como se dan y clasifican en la mayor parte de los tratados, no están encaminados a resolver correctamente un problema armónico. Lo único a que tienden es a suministrar al alumno aquellos conocimientos mínimos que le permitan aprobar un examen. Pero a mí no me basta esto. ¡Pues quisiera que mi meta estuviese un poco más alta! Por eso me preocupa tanto el camino. Y por eso también me tomo tanto tiempo para poder, durante el camino, echar tranquilamente una mirada en torno.

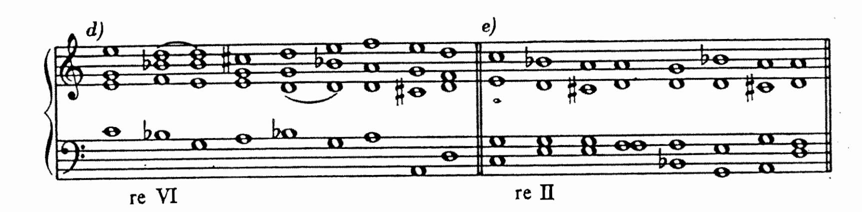
La modulación al primer círculo descendente de quintas (de *do* mayor y *la* menor a *fa* mayor y *re* menor) es, aunque parezca raro, un poco más difícil. Quizá la razón sea que la tendencia hacia la subdominante –que, como he dicho varias veces, parece propia de todo sonido y de todo acorde– es casi más fuerte que los medios que queremos usar para llegar artificialmente allí donde el sonido desea ir naturalmente, por sí mismo. Pienso que es más difícil hacer algo aquí, porque las cosas ocurren de por sí, sin necesidad de que se haga nada por provocarlas. La tónica misma, dada su tendencia hacia la subdominante, es ya un medio de modulación a la subdominante. Pues el I grado (de *do* mayor) es ya el V (de *fa* mayor), con el que se quiere modular. Así, si el paso hacia la subdominante ocurre casi por sí mismo, el que realiza la modulación tiene la sensación de haber hecho algo que contribuye a este efecto en escasa medida. Por ello será necesario luego elaborar esta modulación más artísticamente, de manera que se note que hemos hecho algo para descender gradualmente y no para caer encima. Por el momento, pues, estas modulaciones se nos aparecen como muy sencillas, sin que por eso, naturalmente, deban considerarse malas.

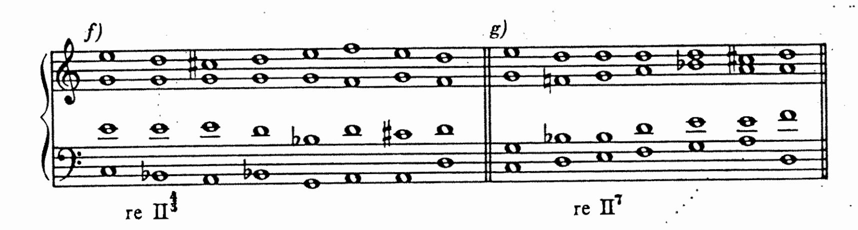
Tras el I grado de *do* (que es el V de *fa*) puede venir directamente el I grado de *fa*. Como esto no es muy convincente, se aconseja intercalar el acorde de séptima del V grado de *fa* mayor (ej. 111*b*) en posición fundamental o en inversión. Si se quiere usar otro acorde que no sea el de séptima de dominante

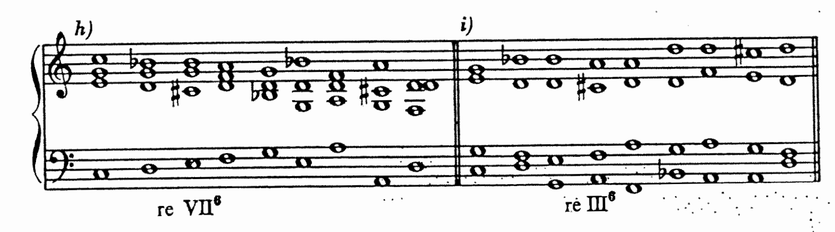


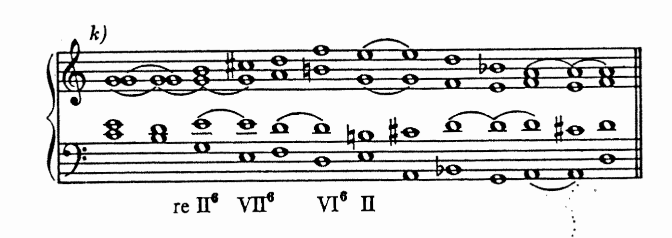
(que incluye ya el *si*♭), pueden emplearse los grados II, IV o VII de *fa* mayor. Estos acordes hacen la modulación algo más variada. Aunque no fuera más que porque pueden orillarse los grados I y V sustituyéndolos por otros. Tampoco aquí deben olvidarse las cadencias interrumpidas.





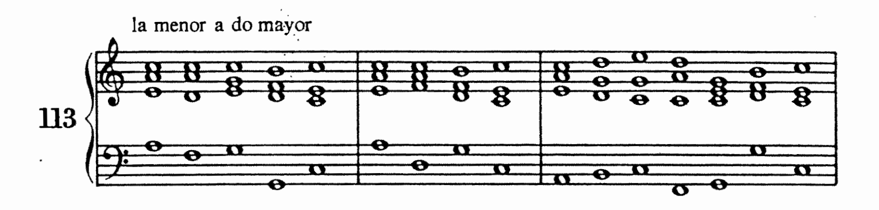




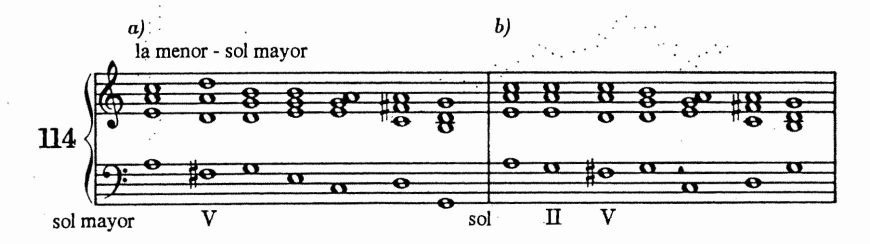


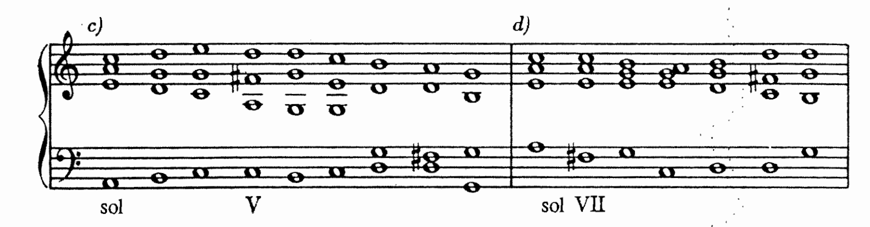
En la modulación de *do* mayor a *re* menor será necesario eliminar el *do* –sonido obligado– antes de poder introducir acordes que lleven *do* ♯. Son idóneos para esto los grados IV, II y VI de *re* menor. Son de por sí acordes modulantes y tras de ellos podría inmediatamente empezar la cadencia. Pero si se desea usar V, III o VII, es decir, si ha habido uno o más de tales acordes de preparación, actuaremos como en las anteriores modulaciones. Puesto que el *do* del bajo, como tercer sonido obligado, tiene que ser eliminado antes de que aparezca un séptimo grado elevado, algunos de los ejemplos que damos son impracticables (como 112*b*, 112*e* y 112*h*), mientras que otros, en los que el *do* ♯ ocurre sólo al final, podrían ser tolerados. También el empleo de grados alterados causa dificultades, como puede verse en los ejemplos que damos sólo a efectos didácticos. Se recomienda la duplicación de la quinta (ej. 112*a*) o de la tercera (ej. 112*f*) en vez de la octava.

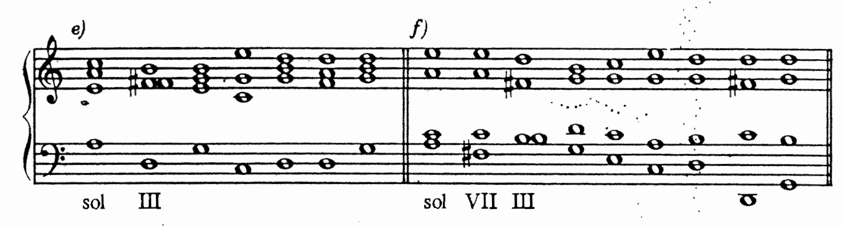
Modulación al primer círculo de quintas desde *la* menor: a *do* mayor, a *sol* mayor y *mi* menor, a *fa* mayor y *re* menor. *La* menor es un *do* mayor que empieza con *la*. Este *la* puede, pues, ser considerado inmediatamente como VI grado de *do* mayor, haciendo luego la modulación de la misma manera que hemos visto antes.



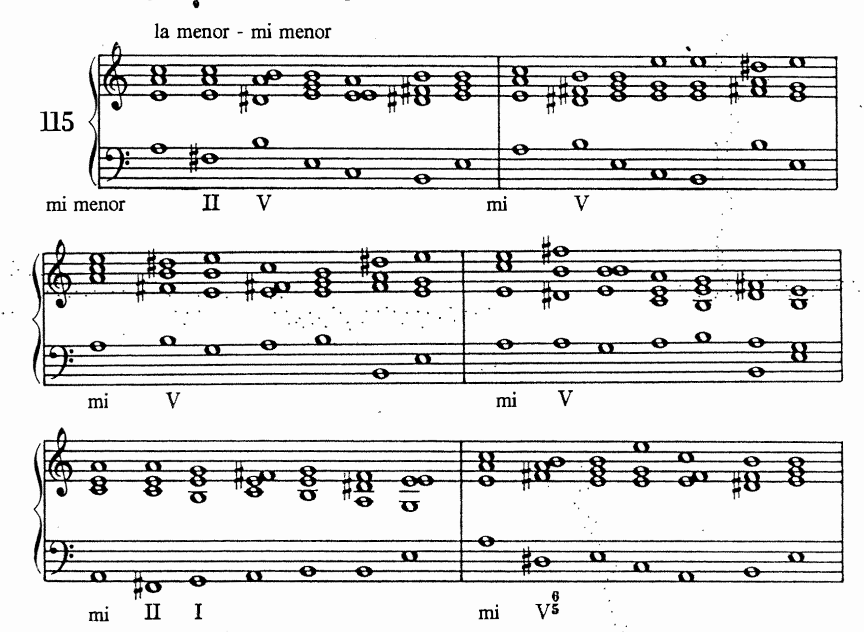
La modulación de *la* menor a *do* mayor, en esencia, no es apenas otra cosa que una cadencia de *do* mayor que comienza con el VI grado de *do*. Difícilmente podría usarse un medio modulatorio especial.

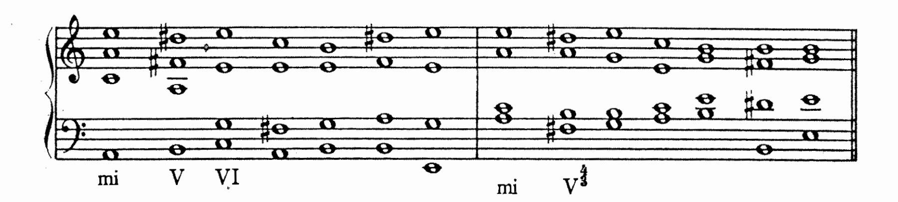




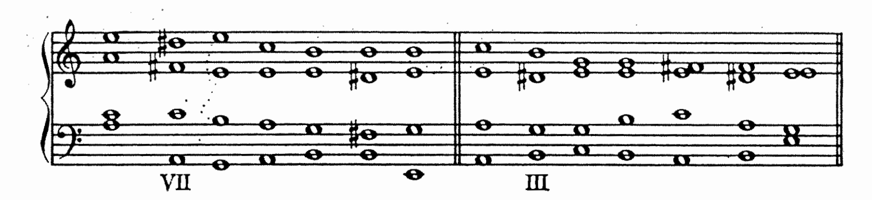


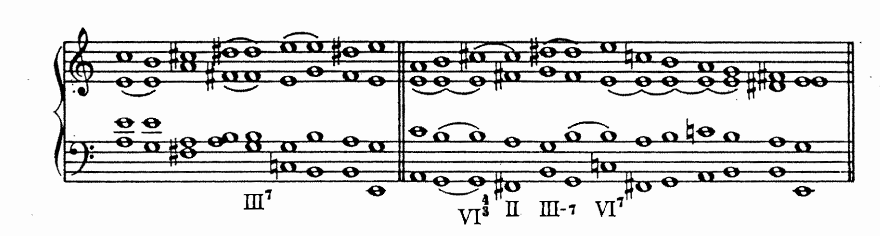
La modulación de *la* menor a *sol* mayor, como la de *do* mayor a *fa* mayor, será normalmente muy corta, porque falta uno de los acordes neutros (el III grado de *la* menor), y al I grado de *la* menor se enlaza perfectamente el V de *sol* mayor. Pero también pueden intercalarse el VII o el III grado.



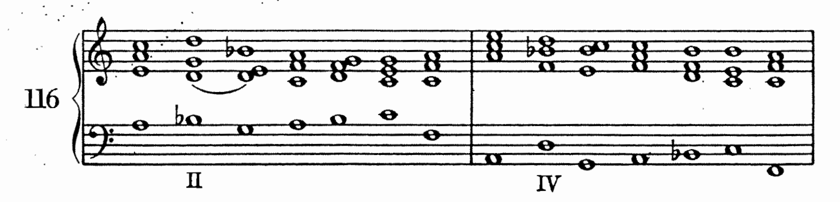


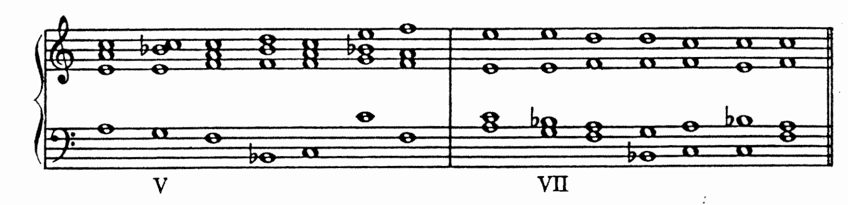




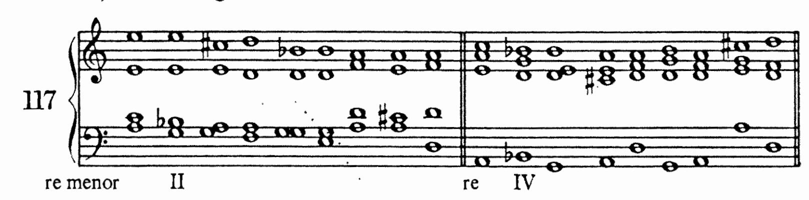


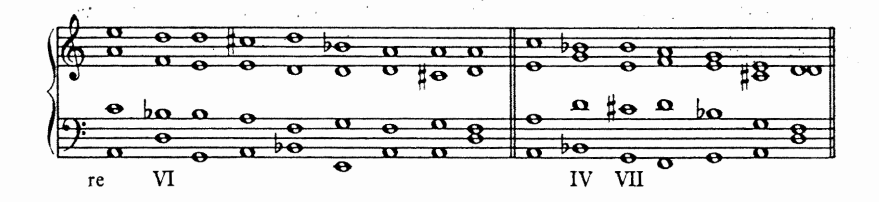
La modulación de *la* menor a *mi* menor permite también la inserción inmediata del acorde modulante (II, V o VII grado).

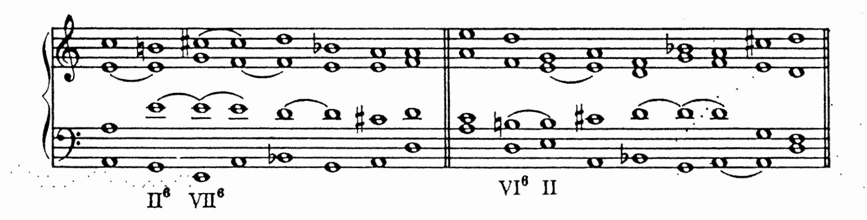


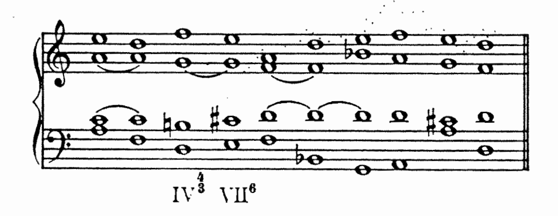


De *la* menor a *fa* mayor. Emplear de inmediato el V grado, o bien intercalar el II, IV o VII grado.







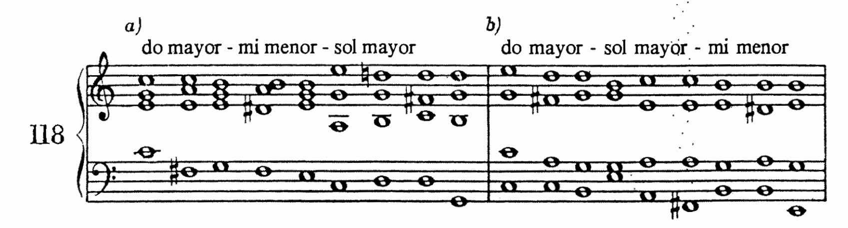


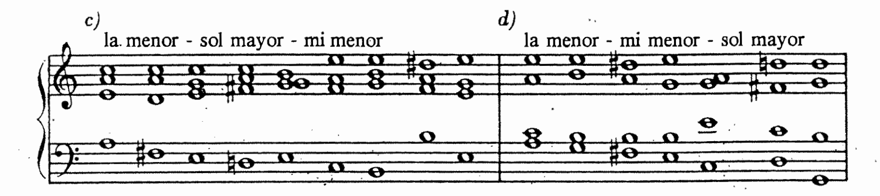
La menor a *re* menor. Eliminar primero el *do* (sonido obligado) usando acordes que contengan *si* ♭ o *si* natural y que son también acordes modulantes (grados IV, VI y II de *re* menor); luego comenzar la cadencia, o intercalar antes el V grado y luego la cadencia.

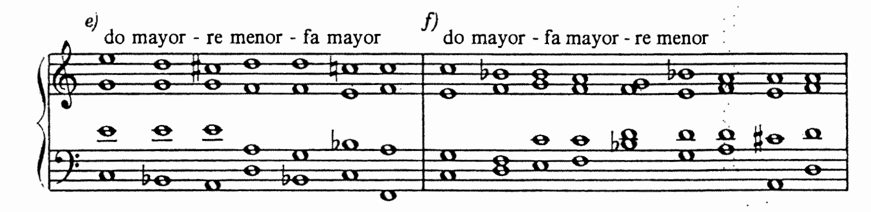
Hemos considerado el modo menor como una variedad del modo mayor, con el que coincide hasta cierto punto. Esta circunstancia puede aprovecharse para la modulación. Si decimos: *la* menor, en aquellas partes en que no hay sonidos alterados, se diferencia tan poco de *do* mayor que pueden confundirse; si decimos esto, entonces esta posibilidad de intercambiarse ambas tonalidades podemos aprovecharla para intercambiarlas realmente, y podemos, si hay que modular a *la* menor, modular a *do* mayor, llamando luego *la* menor a este *do* mayor (diversa interpretación de los acordes) y hacer la cadencia en *la* menor. O si hay que ir de *do* mayor a *mi* menor, modular a *sol* mayor y sólo en la cadencia expresar la tonalidad de *mi* menor. Lo mismo ocurre yendo a *re* menor: primero modular a *fa* mayor, luego cadenciar en *re* menor. El mismo procedimiento puede usarse también en sentido inverso. Es decir, si se debe ir a una tonalidad mayor, puede hacerse la modulación en apariencia a la tonalidad menor paralela, considerando el acorde tríada de tónica de esta tonalidad menor como VI grado de la tonalidad mayor paralela, y luego, con la cadencia, ir al modo mayor. Lo mismo de *do* mayor a *sol* mayor: modulación de *do* mayor a *mi* menor, I grado de *mi* menor = VI grado de *sol* mayor, cadencia en *sol* mayor. De *do* mayor a *fa* mayor se puede así pasar por *re* menor, y sólo con la cadencia expresar la tonalidad de *fa* mayor.

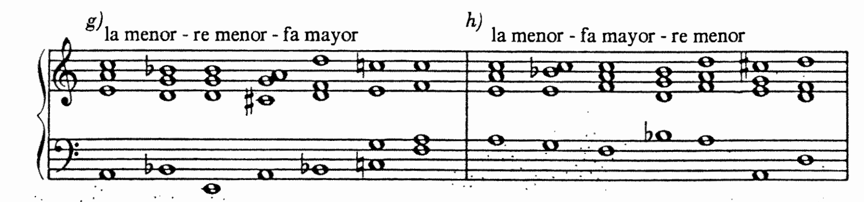
Tenemos aquí una posibilidad, pues, de elaborar las modulaciones de manera más variada. Pero no porque estas modulaciones sean más ricas en medios serán las otras menos buenas. Una vez puede ser esta la más adecuada (o al menos lo suficientemente), y otra vez lo será la otra. Para la labor composicional conviene disponer plenamente tanto de las posibilidades sencillas como de las complejas. Que se usen éstas o aquéllas es quizá más bien sólo cuestión de gusto, pero también cuestión de estructura. En general podría decirse: si hay que modular de una tonalidad mayor a otra mayor, lo mejor será tomar como tonalidad intermedia a la menor paralela (de *do* mayor a *sol* mayor pasando por *mi* menor), mientras que si hay que modular de una tonalidad menor a otra también menor lo mejor es tomar como tonalidad intermedia la mayor paralela (de *la* menor a *mi* menor pasando por *sol* mayor). Hay menos necesidad de intercalar la tonalidad de *mi* menor para pasar de *la* menor a *sol* mayor, o la de *sol* mayor para pasar de *do* mayor a *mi* menor. Pero, desde luego, va bien. Lo esencial, en esta ampliación de los procedimientos modulatorios, son dos factores sobre los que volveremos más ade-

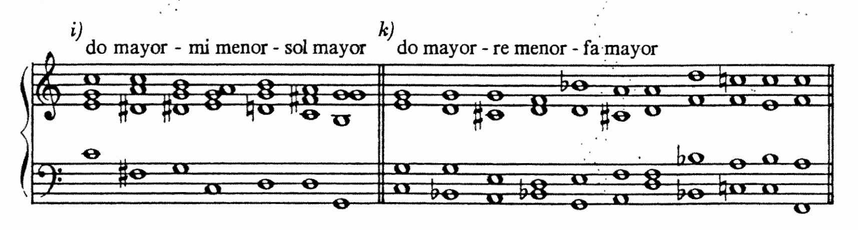
lante: 1) la tonalidad intermedia, y 2) la posibilidad de utilizar otros acordes que no sean meramente los propios de las tonalidades de partida y de arribada.





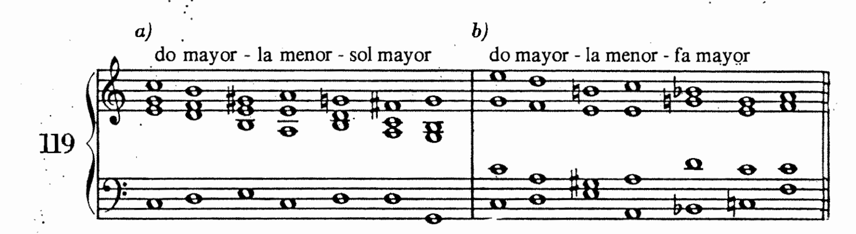


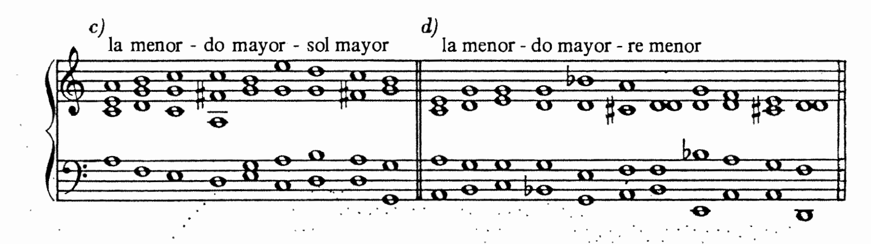




El equilibrio sólo se logrará si no se insiste excesivamente en la tonalidad intermedia. De lo contrario, habría que alargar consecuentemente la cadencia. En el ejemplo 118*a* aparece dos veces el I grado de *mi* menor; en el 118*c*, dos veces la dominante de *sol* mayor. En ambos casos podría exigirse una cadencia más extensa. Pero en 118*a* sólo aparece una vez la dominante de *mi* menor, y en 118*c* no aparece ni una sola vez la tónica de *sol* mayor. Si realmente existiera un peligro, con esto queda evitado.

La idea de la tonalidad intermedia puede extenderse también a las tonalidades paralelas mayores o menores de la tonalidad de partida. Por ejemplo: de *do* mayor a *sol* mayor o a *mi* menor pasando por *la* menor. O de *do* mayor a *fa* mayor o *re* menor pasando por *la* menor. O de *la* menor a *sol* mayor o *mi* menor pasando por *do* mayor, y de *la* menor a *fa* mayor o *re* menor pasando por *do* mayor.

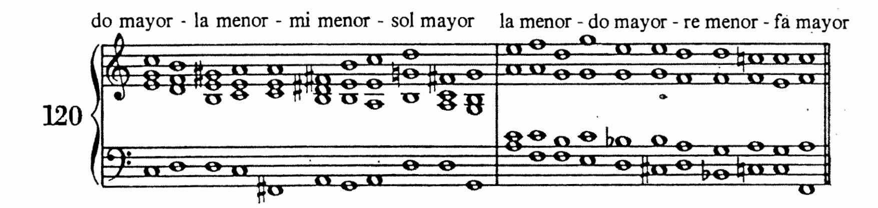




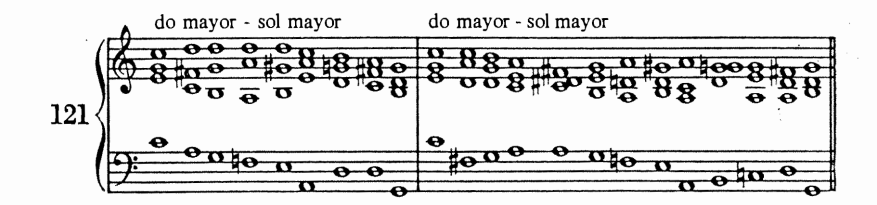
Estas modulaciones (especialmente las de los ejemplos 119*a* y 119*b*) son muy cortas, y además la tonalidad de arribada apenas está afirmada. Sin embargo, no pueden llamarse malas. Pues en vez de la intención de alcanzar un objetivo *determinado,* se trata en estas breves frases de alcanzar simplemente un objetivo; quizá aún sin determinar; o quizá determinado, pero rodeando. Y tienen estos ejemplos no menos valor que el de cualquier modulación breve pero bien definida, gracias a que están, por decirlo así, en movimiento. Es decir: se muestra en ellos el instinto del dinamismo, que ha de encontrar sin duda una meta aunque no tuviera que hacerse inequívocamente

ya desde el comienzo. Debo decir que considero este "encontrarse en movimiento" como uno de los indicios más importantes de un período musical vivo, y que incluso me parece más importante que el conocimiento exacto del objetivo que hay que alcanzar. ¡Después de todo, así nos movemos nosotros, sin conocer la meta!

Una conformación más amplia del procedimiento expuesto sería utilizar no
630 una, sino dos tonalidades intermedias. Por ejemplo: *do* mayor-*la* menor-*mi* menor-*sol* mayor. O bien: *la* menor-*do* mayor-*re* menor-*fa* mayor, etc.



Por último, la idea de la tonalidad intermedia puede extenderse igualmente a la cadencia. Por ejemplo: de *do* mayor a *sol* mayor, y alcanzar realmente *sol* mayor. Pero luego hacer la cadencia hacia *mi* menor o *la* menor, y de uno de estos puntos regresar a *sol* mayor:



X

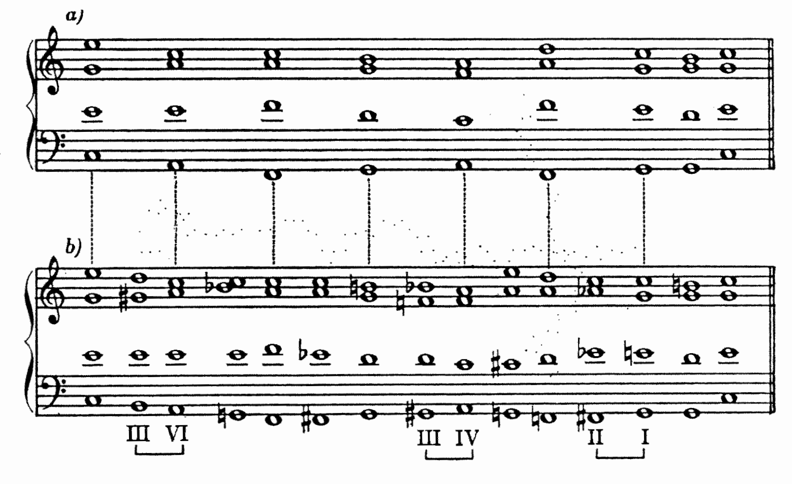
DOMINANTES SECUNDARIAS Y OTROS ACORDES EXTRAÑOS A LA ESCALA DERIVADOS DE LOS MODOS ANTIGUOS

Ya he mencionado la peculiaridad de los antiguos modos eclesiásticos, que consistía en aportar variedad a la armonía por medio de accidentes (es decir, alteraciones que cambian pasajera, casualmente, los sonidos propios de la escala). La mayoría de los tratados intentan habitualmente sustituir esta riqueza con algunas reglas sobre el cromatismo (1). Pero esto no es lo mismo, ni tiene tampoco el mismo valor para el alumno, puesto que es poco sistemático. Lo que acaecía en los modos eclesiásticos no era un cromatismo, sino fenómenos propios de la escala, como puede verse aún en nuestro modo menor, cuyos grados sexto y séptimo elevados pertenecen a la escala ascendente tanto como los mismos grados sin alterar pertenecen a la descendente. 10
Si nos fijamos en el modo dórico (modo que comienza con el segundo sonido de una escala mayor, por ejemplo en *do* mayor con *re*) tendremos hacia arriba

(1) Veo justamente ahora en la *Armonía simplificada* de Riemann que este pensador tan rico de ideas ha llegado también a alumbrar el tesoro de los antiguos modos eclesiásticos introduciendo conceptos como "sexta dórica", "cuarta lidia", etc. Pero al dar a cada fenómeno aislado un nombre, lo convierte todo en casos especiales y al mismo tiempo les segrega toda evolución ulterior. Quedan así reducidos a recuerdos anticuados de los modos eclesiásticos, de cuyo uso, como ha hecho Brahms, pueden obtenerse algunos efectos característicos. En cambio yo, al tomar el concepto de dominante secundaria (y otros) como una noción comprensiva de todos esos fenómenos, estoy en condiciones de ver que los modos mayor y menor han perdido sólo por casualidad esta característica de usar acordes extraños a la escala, y la han perdido durante un breve período de la historia de la música. Si sumamos las peculiaridades de los modos eclesiásticos nos encontramos con los modos mayor y menor más un cierto número de fenómenos extraños a la escala. Y así, de la misma manera que los elementos extraños a la escala de un modo gregoriano han pasado a los otros modos, imagino yo que ha ocurrido la cristalización de nuestros actuales modos mayor y menor. Por eso los modos mayor y menor contienen ya en sí todas las posibilidades extrañas a sus propias escalas que se han originado históricamente en ellos. Unicamente en la

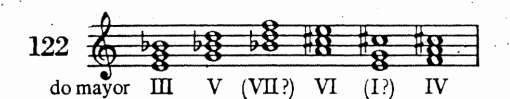
época de la música homofónica, que se limitaba por término medio a tres o cuatro grados, tales posibilidades se usaron poco y cayeron en el olvido. Pero están latentes, y es preciso no que se introduzcan como casos especiales, sino que basta ponerlas de relieve.

Heinrich Schenker (en *Nuevas teorías y fantasías musicales)* hace un intento más amplio de sistematización para poner de manifiesto estas armonías, hablando de un "proceso de tonicalización". Este sería el deseo o la posibilidad de que un grado secundario se convirtiera en tónica. La consecuencia de este deseo será que el grado en cuestión haya de ir precedido por una dominante. Esto se acerca bastante a mi idea. Sólo que considero inadecuado e inexacto exponer las cosas así. Inadecuado porque no se explican las cosas o porque se explican muy dificultosamente; y ésta debe de ser la causa por la que Schenker no ha llegado a una síntesis tan amplia como la mía. Con mi exposición se explica, por ejemplo, sin dificultad –como veremos– la realización de una cadencia interrumpida a partir de una dominante secundaria; y aquí no puede hablarse de un proceso de tonicalización, pues el segundo acorde (p.e. III-IV) no es la tónica del primero, ni el primero es la dominante del segundo; mientras que en la concepción de Schenker habría que hablar de un proceso de tonicalización retardado por una cadencia interrumpida. El fallo de esta explicación no es el ser complicada, sino que la tónica, que da nombre a todo el proceso, puede no aparecer en absoluto. Pero –dejando aparte que estos acordes son de hecho las dominantes de los modos eclesiásticos y esto ha de ser tenido en cuenta– me parece inexacto –aunque Schenker haya pensado sin duda en los sonidos fundamentales de los modos gregorianos– prestar a estos grados secundarios, relacionándolos con la palabra "tónica", una importancia que no tienen: dentro de una tonalidad sólo hay una tónica; *fa-la-do* en *do* mayor es sólo un IV grado, y únicamente puede ser considerado como tonicalizado por quien lo designe erróneamente como perteneciente a *fa* mayor. Que todos estos grados no admiten esa importante significación queda mostrado en este ejemplo: donde en *a)* los acordes situados entre el comienzo y



el final tienen evidentemente una función de triadas secundarias, mientras que la realización variada en *b)*, que incluye acordes de séptima de dominante secundaria y otros semejantes, no ofrece ningún cambio.

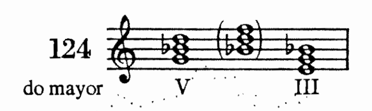
la-si-do♯-re, y hacia abajo *re-do-si♭-la.* En el frigio (que comienza con el tercer sonido *mi*) tendremos *si-do♯-re♯* (que en esta forma era insólito) y *mi-re-do-si,* respectivamente, como escala ascendente y descendente. En el lidio (que comienza con el cuarto sonido, *fa*) podía usarse, junto a la cuarta aumentada *(si)* la cuarta justa *(si♭);* en el mixolidio (que parte del quinto sonido, *sol*) se alteraba el séptimo grado (en vez de *fa, fa♯).* En el eolio, nuestro actual modo menor, tenemos *mi-fa♯-sol♯-la-sol-fa.* Las particularidades del modo hipofrigio, raramente usado, no tienen por ahora interés para nosotros. Si realmente nuestros modos mayor y menor han de contener toda la riqueza armónica de los modos antiguos, es preciso que las características de éstos conserven sus rasgos correspondientes. Será entonces posible emplear en una tonalidad mayor todos los sonidos y acordes extraños a la escala que ocurrían, partiendo de los respectivos sonidos fundamentales, en todos los modos antiguos. A continuación damos los acordes para nosotros más importantes por ahora en la escala de *do* mayor. Del dórico:



Del frigio (raramente usados):



Del lidio (se encuentran también en el dórico):



Del mixolidio:



Del eolio, los mismos, ya conocidos, de la escala menor.

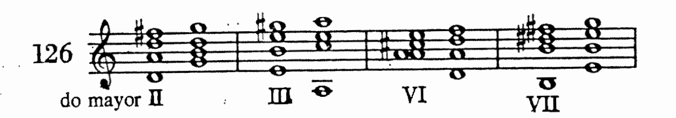
Hay que añadir, naturalmente, para todos ellos, los acordes de séptima.

De esta manera seguimos la evolución histórica, que, cuando llegó a los modos eclesiásticos, hizo un rodeo. Recuérdese que mi hipótesis para explicar esta desviación era la dificultad que se encontraba para fijar la fundamental de estas escalas. Nosotros podríamos alcanzar el camino directo al que nos lleva la evolución histórica si partimos de la tendencia del bajo a imponer sus armónicos superiores convirtiéndose en fundamental de un acorde mayor. Sólo esto bastaria para fundamentar los acordes mayores extraños a la escala sobre los grados secundarios. Igualmente bastaría, para aclarar esto sistemáticamente, la explicación psicológica tantas veces mencionada: el principio de la imitación, de la reproducción, que lleva experimentalmente a transportar a un objeto las peculiaridades de otro y que produce, por ejemplo, el séptimo grado alterado en el modo menor. También seguiremos nosotros este principio cuando, más adelante, transferiremos, por ejemplo, lo que es posible sobre el II grado a otros grados. De la misma manera podríamos deducir, recordando los modos eclesiásticos, las tríadas menores y disminuidas. No hay que olvidar que estos acordes, de apariencia tan artificiosa, resultan relativamente naturales en cuanto encontramos para ellos el prototipo en la serie de los armónicos. Así, entre los armónicos superiores de *do* hay un complejo sonoro *mi-sol-si* que, desde luego, queda lejano, y otro *mi-sol-si*♭ que es impuro, pero que en todo caso ambos pueden servir para una explicación natural de estos acordes. Pero a pesar de esta posibilidad de explicación, prefiero seguir el camino de la historia, sobre todo por una razón: porque la analogía con el modo menor, vivo para nosotros, es muy adecuada para hacer el papel de guía en el tratamiento de estos acordes.

Naturalmente, todo esto se puede alcanzar por la vía cromática (y así haremos nosotros más adelante), esto es, procediendo por semitono de un sonido propio de la escala a uno extraño a ella. Para el aprendizaje del alumno, el efecto podría ser el mismo, pero –aparte de que tales enlaces ocurren también en las formas que presentamos nosotros– en conjunto resultaría menos claro, y menos evidenciados el desarrollo y relaciones del proceso armónico. Por ahora, pues, seguimos el camino de los modos antiguos y excluímos el del cromatismo, y trataremos estos sonidos y acordes extraños a la escala como si los consideráramos pertenecientes a una tonalidad menor; respetaremos las leyes de los sonidos obligados y las trasladaremos a aquellas series de sonidos que alteremos elevándolos o haciéndolos descender. Resulta obvio entonces que a un acorde como *do-mi-sol* no podrá seguir *la-do*♯*-mi* ni *mi-sol*♯*-si*. Esto, desde luego, sólo de momento, para los primeros ejercicios.

Con el uso de estos accidentes se obtienen los siguientes acordes (suprimimos por ahora los dos acordes aumentados derivados del modo frigio, ejemplo 123):

1.–Tríadas con la tercera mayor (como sustitutivo de la sensible de un modo gregoriano) sobre los grados que propiamente deberían llevar tercera menor. Estos son: el II, III y VI (y más raramente el VII, pues siendo el acorde propio de la escala disminuido, tendría que alterar dos sonidos).



Estas son las dominantes de los modos antiguos. Contienen el séptimo sonido elevado (alterado), como sensible que va al octavo (sonido fundamental). El II grado contiene la sensible del mixolidio, el III la del eolio, el VI la del dórico y el VII la del frigio (esta última forma se usaba raramente, porque la relación con el sonido fundamental se perdía fácilmente). Llamamos a estos acordes, puesto que en los modos antiguos ocurrían como dominante sobre el V grado pero en nuestras tonalidades están sobre grados secundarios, *dominantes secundarias* (2). Naturalmente, pueden usarse también como acordes de séptima, lo que permite ampliar este principio también al acorde de séptima de dominante del modo lidio ganándolo para su uso como dominante secundaria de nuestro IV grado (ej. 127):



2. Una tríada mayor, pero que no tiene carácter de dominante: *si*♭*-re-fa* (del dorio o del lidio), de donde quizá proceda la sexta napolitana, de la que más tarde hablaremos.

3. Una tríada menor *sol-si*♭*-re* (del dorio o del lidio).

---

(2) La expresión *dominante secundaria* no debe ser mía, sino que (no puedo recordarlo exactamente) probablemente surgió hablando con un músico al que yo exponía la idea de construir dominantes sobre tríadas secundarias. Quién de los dos lo dijo primero es algo que no sé, pero precisamente por esto supongo que *no fui yo*.

911

4. Una serie de tríadas disminuidas (ej. 128):



5. Finalmente también algunos acordes aumentados (ej. 129):

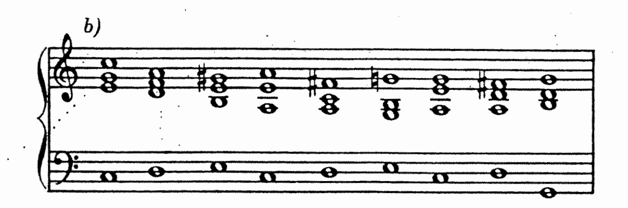


El uso de todos estos acordes es muy fácil si el alumno se atiene de momento a las leyes de los sonidos obligados. Es decir: todo sonido extraño a la escala es considerado como sexto o séptimo sonido de una escala menor ascendente o descendente. Los sonidos elevados pertenecen a la escala ascendente, y los rebajados a la descendente. Según que el sonido se considere sexto o séptimo, le seguirá un intervalo de tono o de semitono. Así, por ejemplo, un *fa* ♯ podría ser considerado como séptimo sonido de una escala de *sol* menor y tendría que ir seguido por tanto de un *sol* (y precedido eventualmente de un *mi*, pero nunca de un *fa*), o considerado como sexto sonido de una escala de *la* menor, y entonces iría seguido de un *sol*♯. Pero también puede alcanzarse un sonido como si fuera sexto y luego (merced a la diversa interpretación) tratarse como si fuera el séptimo sonido. Por ejemplo, tomar un *fa*♯ como sexto sonido de una escala de *la*, y resolverlo luego en una tríada *sol-si-re*, lo que correspondería a su origen mixolidio.

El alumno, sobre todo al principio, no debe emplear muchos de estos acordes extraños a la escala, para no perturbar el equilibrio. O al menos, si utiliza muchos, debe seguir una cadencia igualmente amplia y minuciosa. Para lo que no bastan aún los medios que poseemos. Y si el alumno quiere utilizar estos acordes alterados en las modulaciones, deberá insertarlos allí donde no se opongan al objetivo propuesto. Por ejemplo, si tenemos que modular de *do* mayor a *sol* mayor, la introducción del acorde *fa-la-do* a través de una dominante secundaria *do-mi-sol-si* ♭ resultaría perturbadora. Ciertamente podría obviarse esta perturbación si tras de *fa-la-do* siguiese un acorde *mi-sol* ♯*-si* que llevase a *la-do-mi* (II grado de *sol* mayor). Pero en tanto que el alumno no esté en condiciones de captar con precisión estas relaciones de

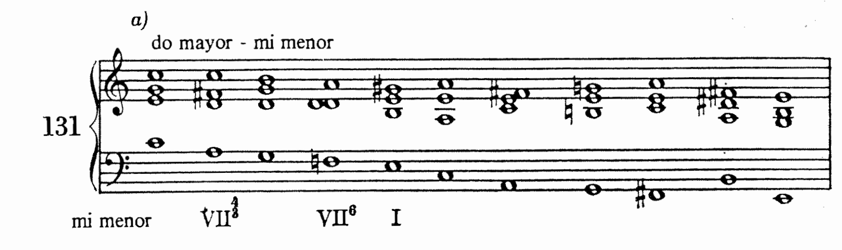
equilibrio, hará bien en utilizar sólo acordes que, si no le llevan necesariamente a su objetivo, al menos no lo obstaculicen. Podrá usarlos ventajosamente en la cadencia, cuando la tonalidad está ya perfectamente determinada.



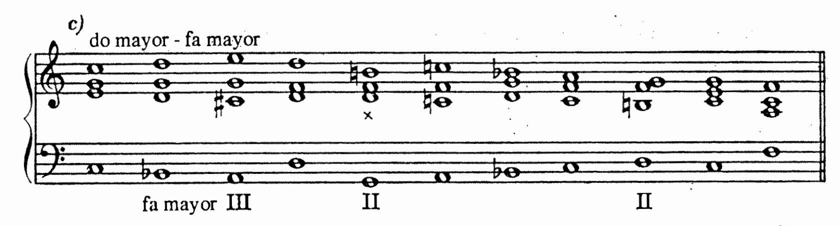


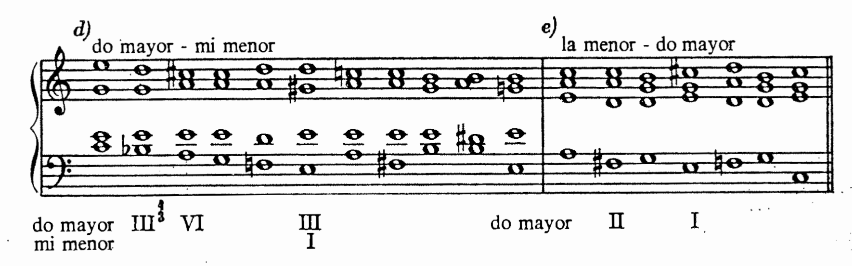
En el ejemplo 130*a* se nota claramente una irregularidad. El *si* sorprende, pues casi se esperaría *si* ♭; y nos habíamos propuesto que nuestras modulaciones fueran siempre equilibradas y claras.

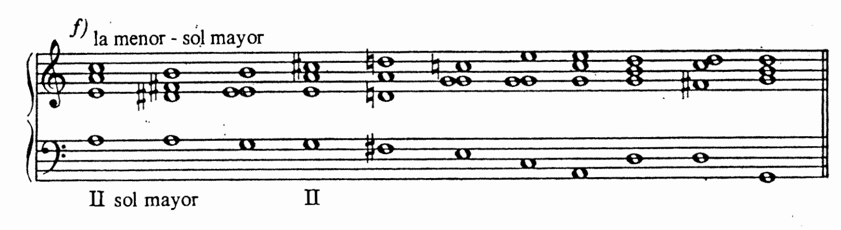
Es mejor la solución del ejemplo 130*b*. Pero si nos fijamos, veremos que podría haber sido realizada siguiendo las indicaciones precedentes. Es decir: eligiendo una tonalidad intermedia (que aquí sería *la* menor). Este concepto de tonalidad intermedia lo he introducido de mala gana, pues es erróneo diferenciar tonalidades en ejercicios tan breves. De la misma manera que no llamamos a un acorde secundario "*mi* menor", sino III grado, preferiría hablar aquí no de tonalidades, sino de grados introducidos por dominantes secundarias. Ciertamente, un grado puede ser considerado a veces como la representación de una tonalidad. Pero si cada grado precedido de una dominante secundaria toma el nombre de una tonalidad, entonces la imagen de conjunto resulta confusa, y se desvanece nuestra visión del total de las relaciones armónicas. En el ejemplo 131 hay algunas modulaciones con estos acordes alterados (es decir: que contienen sonidos extraños a la escala).



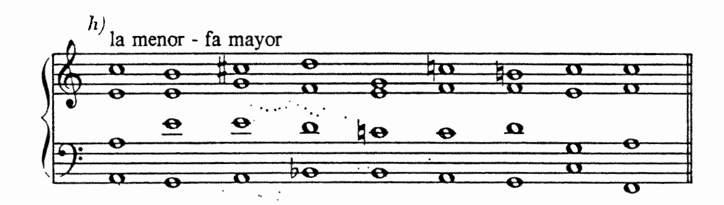




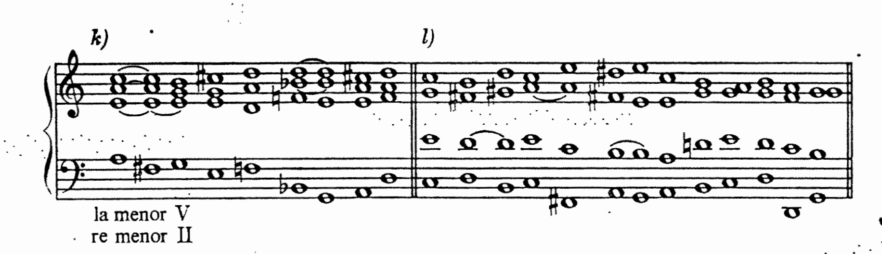








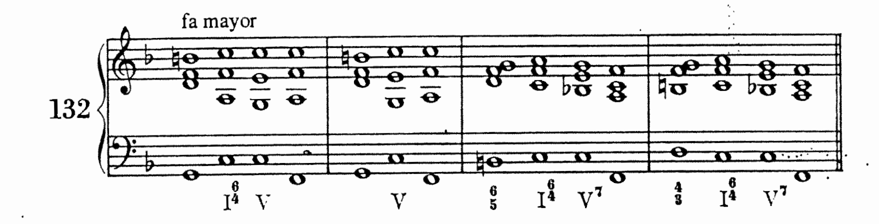




En el ejemplo 131*c* (señalado con X), una dominante secundaria (sobre el II grado de *fa*; naturalmente hay que referirse aquí a *fa* mayor) es resuelta con una cadencia interrumpida. Esta dominante sobre el II grado lleva el 140
nombre de *dominante de la dominante* [en al. *Wechseldominante* = dominan-

117

te cambiada]. No veo claro qué significa este nombre ni de dónde procede (3). Pero su función es: representar al II grado (propio de la escala) en la cadencia. La mayoría de las veces la sucesión es II-I_4^6V-I; pero a menudo la dominante secundaria viene seguida directamente de V-I:



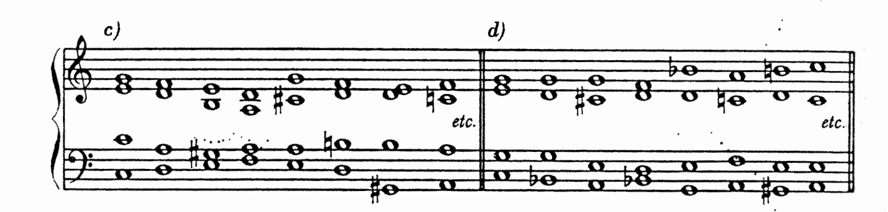
Lo más frecuente es usar la dominante de la dominante bajo la forma de acorde de quinta y sexta o de tercera y cuarta. Pero también ocurre a menudo en estado fundamental. De nuevo en este caso nos encontramos con una cadencia interrumpida (II-I) realizada a partir de una dominante secundaria. Estos enlaces, naturalmente, son también posibles partiendo de otras dominantes secundarias. Pero el alumno hará bien en utilizarlas con parsimonia, pues de lo contrario podría escribir muchas cosas que, sin ser impracticables, resultarían inusitadas y contradirían el estilo del conjunto. Como término medio y sin apartarse demasiado de esta línea, puede decirse: las cadencias interrumpidas tras de una dominante secundaria resultan suaves si con esa cadencia interrumpida no se modula. Pero resultan duras si la modulación por ella introducida no va preparada. Es cierto que nuestra intención no es precisamente y en primer lugar obtener pasajes suaves y evitar la dureza. Esto únicamente nos sirve para conocer lo que es usual y lo que es inhabitual. Lo que es usual suena suave precisamente porque es usual; y lo inhabitual suena duro justamente porque es inhabitual. Nuestro designio, por supuesto, no puede ser escribir enlaces inhabituales. En unos ejercicios de armonía esto sería inadecuado, pues no conseguiríamos hacerlos usuales. Pasó el tiempo en el que podrían haberse naturalizado estas innovaciones gracias a los tratados de armonía. Esto sólo podría ocurrir hoy si los compositores se ocuparan del asunto. Cosa en este caso inverosímil, pues poseemos ahora medios distintos y más enérgicos. Y además: la dominante secundaria ha sido introducida para dotar a cada grado de un acorde de dominante que le preceda (con un salto de cuarta hacia arriba de la fundamental). Pero la cadencia interrumpida hace sólo movimientos conjuntos y responde por tanto a otro objetivo que la dominante secundaria. Naturalmente, la función de una dominante (enlazar con la cadencia interrumpida) puede ser aplicada con perfecta justificación a toda dominante secundaria. Pero esto es un poco alambicado y quizá por esa razón es menos usual. Estas cadencias interrumpidas ocurren, pero atención: precisamente porque son alambicadas en demasía, pueden llevarnos también lejos en demasía. El ejemplo 133 muestra qué sacrificios exigen, para la salvaguarda de la tonalidad, tales enlaces.

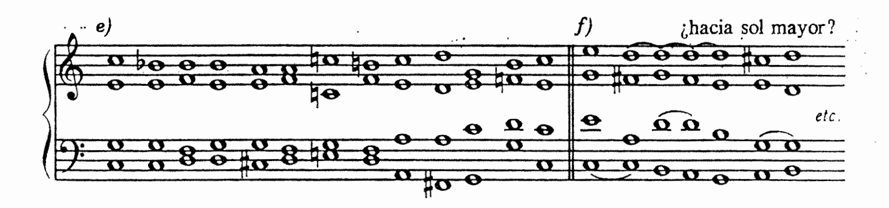
(3) Quizá pudiera ser esta una explicación: la palabra "dominante cambiada" hace pareja con la palabra "hijo cambiado" [*Wechseldominante* - *Wechselbalg*]. Esta última puede hacer pensar en un niño defectuoso, deforme, con el que las brujas o el demonio han suplantado al hijo auténtico. Pienso yo que "hijo cambiado" [*Wechselbalg*] esté en relación con *vejar* [*vexieren*], es decir, molestar, burlarse, hostigar. Así, un hijo cambiado sería un niño sustituido por otro que molesta, que se burla, que hostiga. Si buscamos otros sinónimos, encontramos: fastidiar, embaucar, engañar [*trügen*], y el sustantivo correspondiente a este último verbo, engaño, quimera, alucinación [*Trug*] está en relación con fantasma, visión [*Spuk*]. Podría creerse entonces que cambiar [*wechseln*] y vejar [*vexieren*] son fundamentalmente la misma palabra. El que los cambistas o banqueros hicieran negocios sucios y engañosos, y el que el acreedor, poseyendo la letra, tuviera derecho a vejar, a acosar al deudor para exigirle el pago, no nos produce ni frío ni calor, pues "tormento" y "engaño" podrían ser dos traducciones exactas de "cambio", y de la relación entre aquéllas ha recibido ésta su doble acepción actual. Lo mismo puede decirse del trueque de una moneda por otra, que se llamaría "cambio" a causa de la molestia y la pérdida que ocasiona; el comerciante al que se compraban letras para pagar las deudas propias en el extranjero, trocando así dinero por efectos, era llamado "cambista" [*Wechsler*], aun en el caso de que vendiera dinero extranjero, es decir, lo mismo si trocaba dinero en el país por divisas que si "cambiaba" dinero por letras. Bien sabido es que cuando está uno fastidiado irremisiblemente lo único que puede ayudarnos es tratar de olvidar; así, pues, se procuraba olvidar el engaño que se había padecido en el cambio sustituyendo esta noción mentalmente como si se tratara de un simple sinónimo de "trueque" (así no se pensaba en el engaño).

A esto se opone el hecho de que la nota de cambio [*Wechselnote*] de Fux se llama en italiano *cambiata* (de *cambiare*), en tanto que las palabras *cambiavalute* (it.) o *changer* (fr.) muestran que en las lenguas románicas "cambiar" se emplea en sus dos significados sin relación alguna con "vejar" (fastidiar, engañar, molestar). Pero si muchas de nuestras palabras alemanas provienen del latín y del italiano –porque con el hecho que expresan vino también su designación–, no por eso tenemos que pensar necesariamente que el primer cambista fue un mercader de Venecia; muy bien pudo ser también de Nuremberg. E incluso no es imposible que fuera de Holanda, pues todavía hoy pasa Amsterdam por ser el mercado mundial del dinero. Y la nota de cambio de Fux podría ser de los Países Bajos, de la época de la hegemonía holandesa; y quizá los países románicos aprendieron este término musical de los germánicos sin darse cuenta de la idea de engaño [*Trug*] que implicaba la palabra "cambiar" [*wechseln*].

Nos interesa especialmente, en la relación entre "vejar" (molestar, atormentar) y "cambiar", la noción de "engaño". Entonces, nuestra "dominante de cambio" o dominante de la dominante [*Wechseldominante*] podría llamarse "dominante de vejación" [*Vexierdominante*] y sería una "dominante de engaño" [*Trugdominante*], se decir, una dominante que realiza una cadencia interrumpida o de engaño [*Trugschluss*] en la sucesión II-I.



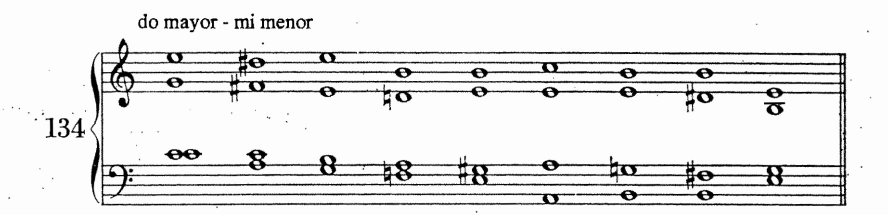


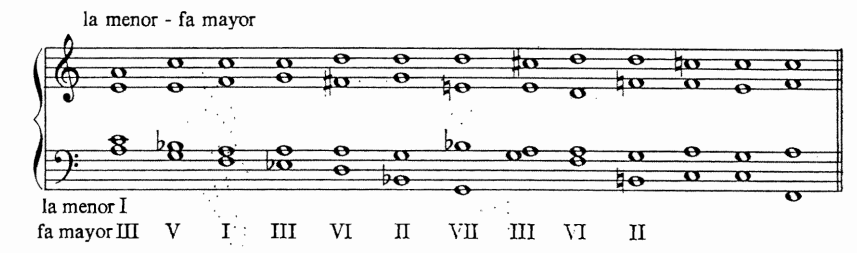




En el ejemplo 131*a*, el segundo acorde ($^4_3$sobre *la*) se puede considerar como dominante de la dominante (II grado de *do*). Y consecuentemente, también el siguiente acorde sobre *sol* puede ser considerado como V grado de *do*. Pero también podría ser I grado (de *sol*); en este caso la modulación habría tenido ya lugar, y el acorde precedente sería V grado de *sol*, es decir, dominante, no dominante de la dominante. De la misma manera, el cuarto acorde debería ser considerado como V grado con la tercera rebajada, y el quinto acorde como VI grado con la tercera elevada. *Sol* mayor sería entonces una tonalidad intermedia, suposición que hemos advertido ya como inoportuna. Con el mismo derecho podríamos entonces considerar el sexto acorde (de sexta sobre *do*) como *la* menor. Y tendríamos aquí una segunda tonalidad intermedia. Por esto es mejor dejar a un lado la explicación basada en las tonalidades intermedias y referir las dominantes secundarias a la tonalidad de partida en tanto no ocurra una serie de acordes que definan de manera decisiva la tonalidad de arribada. En el ejemplo 131*d* sería más difícil determinar estas tonalidades intermedias. El segundo acorde, $^4_3$sobre *si♭*, podría referirse a *re* mayor. A lo que correspondería el quinto acorde en primera inversión *fa-la-re;* pero igualmente podría seguir, en vez de éste, *fa♯-la-re* (ej. 133*g*), y entonces la determinación de las tonalidades intermedias sólo sería posible mediante interpretaciones muy complicadas.

Son muy adecuadas las dominantes secundarias para la ampliación de la cadencia (ej. 134).



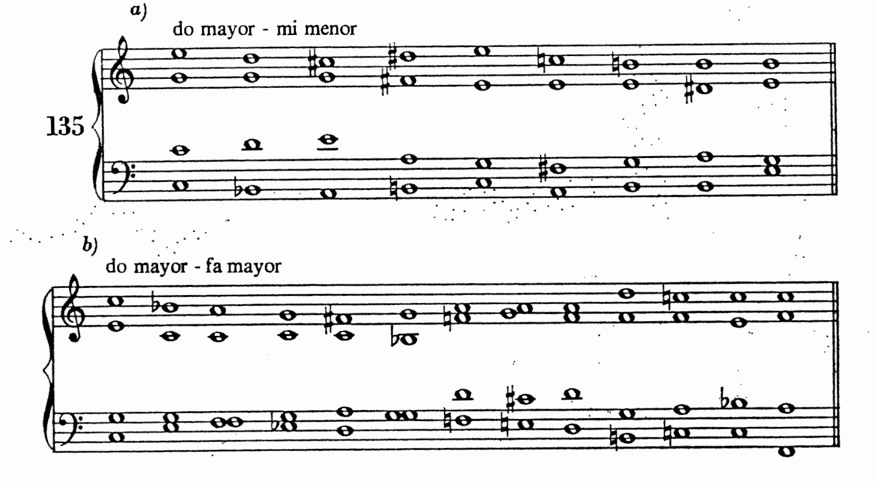


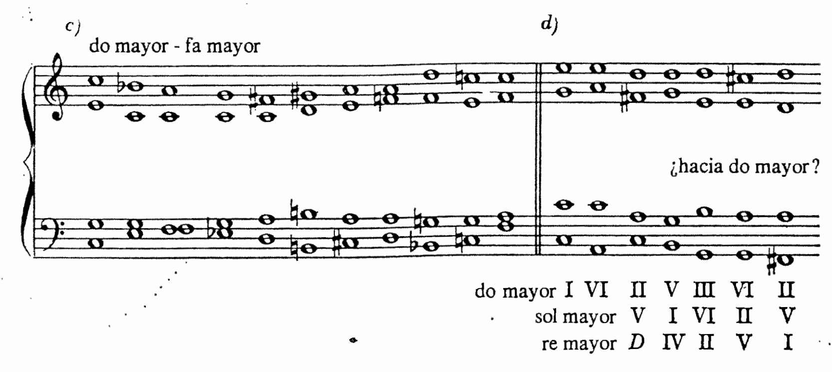


La modulación sería mejor hacerla aquí breve, con un medio rápido. Es evidente que las dominantes secundarias pueden usarse igualmente en el modo menor sin necesidad de nuevas leyes. Sólo diré, en forma precisa, algo que vale también para el modo mayor y que explica por qué no puede construirse una dominante secundaria sobre el IV grado del modo mayor. La dominante secundaria consiste principalmente en el salto de cuarta hacia arriba de la fundamental, a imitación de la sucesión V-I. Pero desde el IV grado del modo mayor *(fa,* en *do* mayor), este salto sería una cuarta aumentada *(fa-si),* o habría de desembocar en un sonido extraño a la escala *(si♭).* De momento no sabríamos qué hacer con el acorde sobre *si♭*, y el enlace con el *si* natural no correspondería al sentido de este procedimiento. Por la misma razón no construiremos por ahora una dominante secundaria sobre el VI grado sin alterar del modo menor *(fa,* en *la* menor), pues tendríamos que ir también a *si♭*. Pero tampoco puede usarse la dominante secundaria sobre los grados VI y VII alterados. Pues un acorde *fa♯-la♯-do♯-mi* (o *sol♯-si♯-re♯-fa♯*) nos desviaría demasiado de la tonalidad, lo que por ahora no debemos intentar.

No me cansaré de prevenir otra vez al alumno del empleo excesivo de las dominantes secundarias. Todavía no poseemos los medios suficientes para evitar fáciles desigualdades, y no es conveniente sacrificar la homogeneidad de los ejercicios sólo por introducir muchos sonidos secundarios alterados. En general recomiendo, en un ejercicio de diez a quince acordes, no usar más allá de tres o cuatro dominantes secundarias.

Se pueden enlazar también más dominantes secundarias entre sí o con otros acordes extraños a la tonalidad. Cuidando únicamente de no alejarse



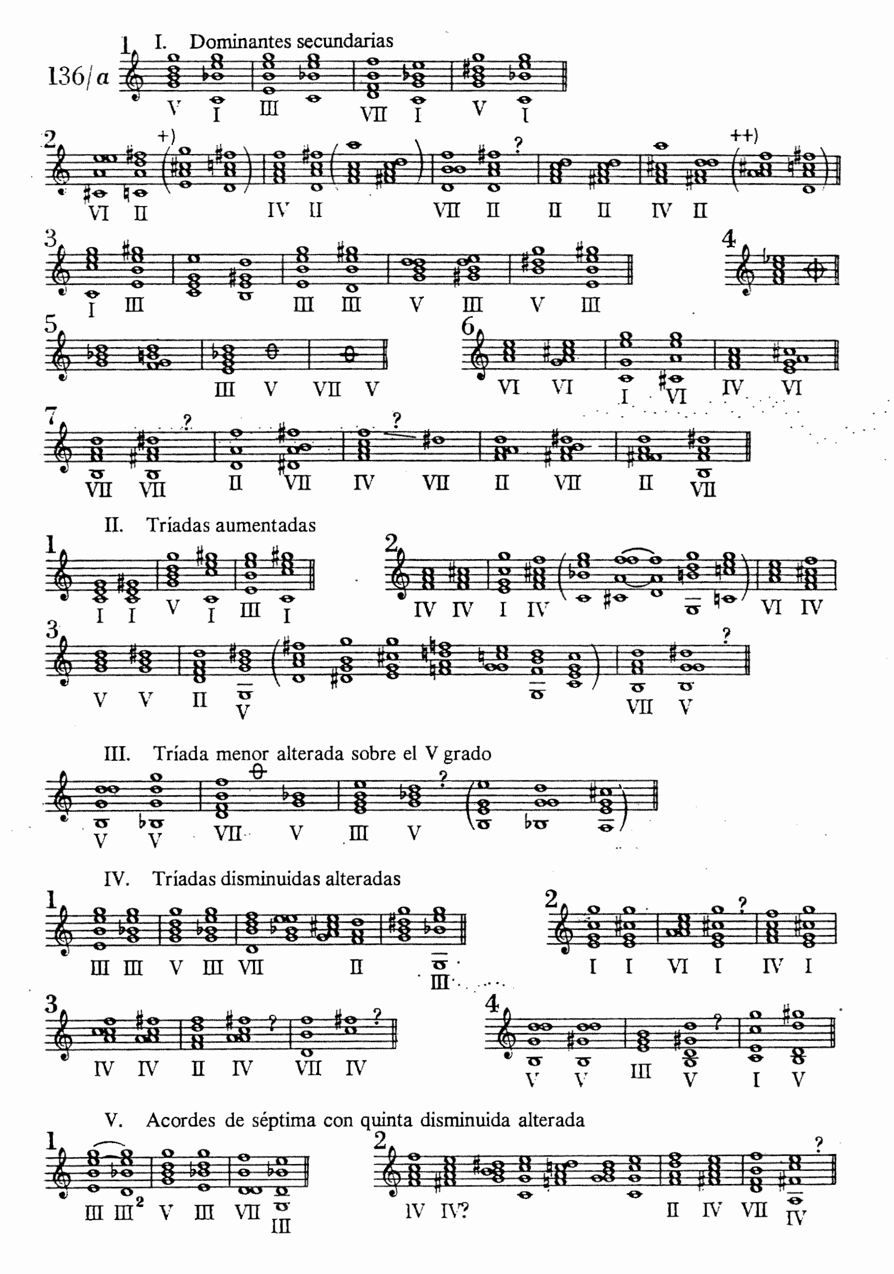


demasiado de la tonalidad. El ejemplo 135*d* muestra qué malos resultados pueden obtenerse por el uso excesivo de estos acordes.

Los siete acordes del último ejemplo (135*d*) podrían ser todos grados de *do* mayor. Pero desde el tercer acorde (e incluso quizá desde el comienzo), podrían ser referidos sin esfuerzo a *sol* mayor, y a partir del cuarto son los sonidos propios de la escala de *re* mayor. Ocurren aquí tres faltas: 1) Las dos dominantes secundarias utilizadas llevan (como muestra la sucesión de fundamentales) al V grado (primero de *do* mayor y luego de *sol* mayor); 2) Estos dos acordes (tanto el tercero como el sexto) son presentados como si se tratara efectivamente del V grado; al tercero precede un acorde que puede ser interpretado como II grado de *sol* mayor, y al sexto precede otro que puede ser entendido como II grado de *re* mayor: así se procede para modular o para consolidar una tonalidad; 3) Al enlazar entre sí dos dominantes secundarias existe el peligro de que ambos acordes sean tríadas mayores; el segundo acorde, como resultado, puede sugerir fácilmente una tónica. Pues todo acorde mayor, como imitación del sonido natural más perfecta que el acorde menor, tiene más tendencia que éste a situarse como tónica, en tanto que el acorde menor, a causa de su imperfección, lleva en sí naturalmente la marca de lo provisorio. Este defecto puede obviarse sólo, como veremos, introduciendo cromáticamente las dominantes secundarias. Como norma para evitar tales faltas servirá la siguiente: si las dominantes secundarias nos han acercado demasiado a la región de la dominante, convendrá marchar de inmediato a la región de la subdominante, ya que las dominantes secundarias fácilmente producen un nuevo efecto tonal. Así, por ejemplo, si se ha colocado en un primer plano excesivo el V o el III grado, deberá pasarse, a través del VI, al II o al IV. Y viceversa, si nos hemos acercado demasiado a la región de la subdominante (grados II y IV), debemos procurar el regreso a la región de la dominante.

Cuando el alumno haya usado las dominantes secundarias en el modo menor sin sucesiones cromáticas, como si fueran acordes de la escala, podrá comenzar a introducir dichas dominantes secundarias cromáticamente. Con ello ampliará muchísimo sus posibilidades de empleo. Téngase en cuenta lo siguiente: el sentido de una alteración cromática es introducir una sensible, sea ascendente o descendente. Por lo tanto, el sonido elevado deberá ascender, y el rebajado descender siempre. De momento, permitiré el movimiento disjunto sólo para evitar una conducción defectuosa de las partes o para obtener un acorde completo, y cuando el sonido en cuestión está en una voz interior. Pero fuera de esto, el objetivo de toda alteración debe quedar bien claro en la conducción de las voces. Pero por la misma razón, toda elevación o rebajamiento de un sonido debe ser reconocible como tal, de manera que el sonido natural preceda inmediatamente en cada caso al sonido alterado. Por lo cual el sonido natural y el alterado deben ir en la misma voz. Si en el acorde precedente el sonido en cuestión se encuentra en dos voces, será suficiente, desde luego, que la alteración vaya en una sola voz del acorde siguiente, mientras la otra puede saltar. Con esto damos hasta cierto punto una posibilidad de eludir los sonidos obligados en el modo menor. Los abundantes medios de que disponemos ahora, gracias a las dominantes secundarias y similares, nos permiten restablecer el equilibrio en la cadencia.

En el ejemplo 136*a* se expone la introducción cromática de los acordes extraños a la escala. No presenta especiales dificultades. De momento excluiremos los enlaces señalados con $^{+}$ y con $^{++}$. Se recomiendan las siguientes normas: 1) Clara exposición melódica de las sucesiones cromáticas como sensibles ascendentes o descendentes en forma de componentes cromáticos de la escala. 2) Puesto que tales pasajes tienen fuerza melódica, es recomendable asentarlos sobre una parte externa, soprano o bajo. Especialmente podemos utilizar para ello el bajo, que de lo contrario permanecerá a menudo ligado. Para evitar esto podemos ayudarnos con inversiones y cambios de posición. 3) El objeto de las sucesiones cromáticas no difiere en nada del tratamiento, ya conocido, de los sonidos obligados. Pero ofrece la ventaja de que el peligro para la tonalidad es mínimo, porque los sonidos así introducidos apenas podrían interpretarse como propios de la escala, lo que ya habíamos observado al comprobar que una dominante jamás puede originarse cromáticamente. El *do* ♯ procedente de *do* natural del VI grado de *do* mayor impedirá que se interprete como tónica el acorde siguiente sobre el II grado (modulación a *re* menor). Incluso aunque este II grado tuviera también tercera mayor, podría ser considerado, en el peor caso, como dominante. Un peligro como el señalado en el ejemplo 135*d*, pues, es fácil de desterrar.



do mayor - re menor

136/b

re menor VII III IV

do mayor - sol mayor

do mayor I VI II III
sol mayor VI II

do mayor - mi menor

do mayor I III
mi menor VI I

do mayor - la menor

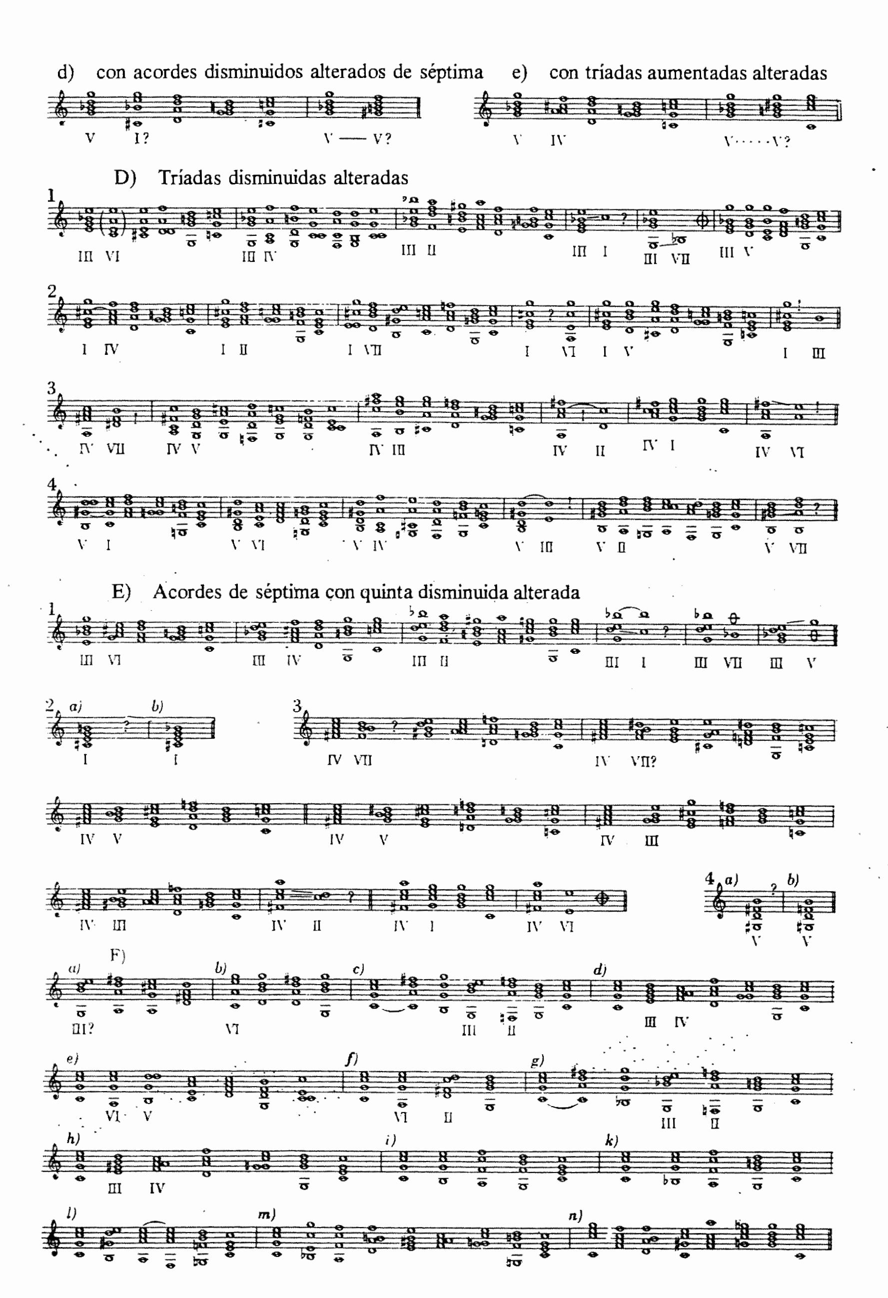
do mayor I V IV
la menor III VI

do mayor - fa mayor

do mayor I II
fa mayor V VI II



122



También aquí hará bien el alumno en no propasarse. Estos medios son excelentes usándolos con parsimonia (4), pero el derrocharlos sería inoportuno, pues tampoco puede ofrecer aún variedad suficiente.

Entre los otros acordes derivados de los modos eclesiásticos son especialmente eficaces los disminuidos. Por ejemplo, *mi-sol-si*♭ (o mejor todavía el acorde de séptima *mi-sol-si*♭*-re*) como III grado de *do* mayor sugiere el II grado de *re* menor. Por lo tanto puede muy bien ir seguido de *la-do*♯*-mi* (V grado de *re* menor), que es el VI grado de *do* mayor. El mismo efecto puede producir un acorde menor. Por ejemplo, *sol-si*♭*-re*, que recuerda el IV grado de *re* menor; le puede seguir el V grado de *re* menor, o el VII, que puede desembocar en el I, y este es al mismo tiempo II grado de *do* mayor. Sin embargo, el alumno no debe entender aquí que se trate realmente de tonalidades distintas. Quería con esto sólo mostrar la idoneidad de estos acordes para introducir dominantes secundarias (en este caso sería *la-do*♯*-mi*).

Para el uso de estos nuevos medios que presentamos se dan aquí unas indicaciones de conjunto que complementan las señaladas en el capítulo VII.

NORMAS GENERALES

I.–Las *dominantes secundarias* pueden ocurrir, si la sucesión de fundamentales lo permite, en todas partes donde puedan estar los grados propios de la escala. Pero donde encajan mejor es allí donde haya una *sucesión de fundamentales de función similar a la dominante, a imitación del modelo V-I, V-IV y V-VI.* Pues su objetivo es, ante todo, *apoyar, con la sensible artificial, esta tendencia a un movimiento con carácter de dominante.* También el movimiento de tercera hacia abajo de la fundamental es a menudo perfectamente utilizable, sin añadir no obstante ningún enriquecimiento digno de mención. Con el salto de cuarta hacia abajo de la fundamental pueden alinearse igualmente acordes que apenas pueden tener otra función que la de paso (es decir, melódica en el sentido de un cambio de posición, de un cambio). El movimiento de tercera hacia arriba es casi por completo inútil y la mayor parte de las veces impracticable, porque conduce a menudo a acordes que en parte no han sido explicados todavía; por esta misma razón excluimos algunas de las sucesiones antes citadas, como muestra el ejemplo en el que se tratan los acordes de séptima (ej. 137*A*).

---

(4) Los ejemplos que adjunto no deben entenderse, en este sentido, como modelos, pues están concebidos con la intención de mostrar el mayor número posible de fenómenos en el menor espacio. Sin embargo, el alumno, en razón de las normas que se le han dado, está en condiciones de someterlos a su juicio crítico.

II. *Los acordes de séptima de dominante secundaria* pueden estar allí donde sean posibles las dominantes secundarias y quepa el tratamiento de las disonancias. En general, son más adecuados para alcanzar los objetivos propuestos que las tríadas correspondientes de las dominantes secundarias, porque la séptima suele provocar el paso preciso para el movimiento propio de la dominante.

III *Las tríadas aumentadas (alteradas)* se utilizan según el modelo de la tríada natural aumentada (el III grado en el modo menor). Pueden preceder o anteceder a todos los grados de la escala, pero sus funciones más importantes son: III-VI, III-I, III-IV y III-II, ésta última raramente usada a causa de la complicada conducción de las voces que origina. Naturalmente, estas tríadas pueden ser seguidas por los mismos acordes que siguen a las naturales: dominantes secundarias, tríadas menores alteradas, tríadas disminuidas alteradas, acordes de séptima con la quinta disminuida alterada, y acordes de séptima disminuida alterada. *Pero su principal finalidad es dar una dirección a un enlace gracias a la sensible artificial* (véase ej. 137*B*).

IV. *La tríada menor alterada* sobre el V grado, como muestran los ejemplos, será especialmente idónea para introducir la región de la subdominante (IV y II grados). Como muestran, entre otros, los ejemplos 137*Ca* para el caso V-II, etc., y 137*Cc* para el caso V-VII, es muy apta también para introducir acordes neutros: el VI grado sin alterar y el III elevado. Sin embargo, las formas más usuales se tendrán cuando se considere este acorde, en las sucesiones V-I y V-IV, como si fuera el II grado de la tonalidad de la subdominante (*fa* mayor), y en la sucesión V-VI como si fuera IV grado de una tonalidad menor (*re* menor), como puede verse en nuestros ejemplos (137*Ca* y los casos correspondientes en los ejemplos siguientes).

V. *Tríadas disminuidas alteradas*. Podrían tratarse como el VII grado del modo mayor, o, mejor, como el II grado del modo menor (casi exclusivamente como acorde de sexta; ej. 137*D*). Sin embargo, para casi todos los casos se prefieren los acordes de séptima con quinta disminuida.

VI. *Los acordes de séptima con quinta disminuida* son preferidos porque la séptima, para un oído moderno, parece imprimir una dirección más determinada que la quinta disminuida. Facilísimamente se insertan en la cadencia del acorde sobre el III grado, cercano a la región de la subdominante (ej. 137*E*1). Cuyas formas más usuales son las que introducen el II grado (III-II, III-VI-II), donde este acorde es tratado como si fuera un II grado del modo menor *(re* menor). Menos convincente resulta para introducir el IV grado, porque entonces viene a ser usado como un VII grado del modo mayor (VII-I!!). Sobre los grados I y V los acordes con la séptima menor son para nosotros inutilizables por ahora, mientras los otros dos (ej. 137*E2b* y 137*E4b*) son acordes de séptima disminuida sobre los que hablaremos a continuación detenidamente. El acorde sobre el IV grado recuerda el II o el VI grado en el modo menor (*mi* menor o *la* menor), o el VII del modo mayor (*sol* mayor). Se inserta muy bien en la cadencia cuando es tratado según el modelo del VI grado del modo menor (*la* menor), mientras que si es tratado como un II grado del modo menor *(mi* menor) acentúa demasiado la región de la dominante, y si es tratado según el modelo del VII grado del modo mayor resulta poco convincente por las razones ya mencionadas (VII-I!).

En conexión con los nuevos medios expuestos se hacen patentes dos observaciones sobre los acordes usados ya de antes:

I. *Como dominante en la cadencia* (o sea, como penúltimo acorde), usaremos solamente un acorde tríada mayor (así, pues, no aumentado) del V grado cuya tercera mayor *no* provenga de una alteración cromática. Si fuera precedido por el séptimo sonido rebajado de la escala (p. ej. *si♭* en *do* mayor), éste, como característico de la subdominante, habría primero de ser resuelto descendiendo, como si se tratara de un sexto sonido de la escala del modo menor. Claro que en las obras musicales se encuentran otros tratamientos, pero nosotros no tenemos motivo alguno para hacer uso de ellos.

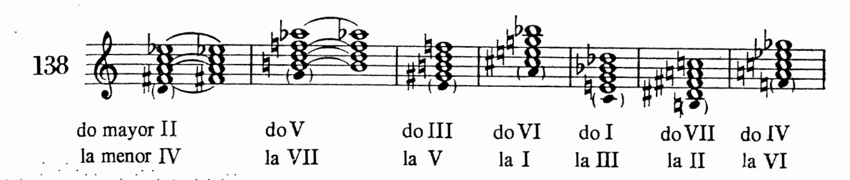
II. Tenemos ahora buenas razones para poner limitaciones al uso de ciertos acordes secundarios de séptima sobre los grados propios de la escala. El alumno podrá, desde ahora, darse cuenta más claramente de que todo acorde, respondiendo a sus diversas inclinaciones, puede tener múltiples funciones; de que no es necesariamente unívoco, y de que su significado sólo puede ser establecido por el contexto. Si yo ahora limito el uso de los acordes secundarios de séptima lo hago porque aspiramos a utilizarlos en el sentido de sus tendencias principales. Podría darse la siguiente regla fundamental: *todos los acordes constituidos por los mismos intervalos* (los sonidos pueden ser totalmente distintos) *exigirán un mismo tipo de sucesión* (si el contexto no lo impide). Así, los acordes de séptima sobre los grados II, III y VI del modo mayor tienen una constitución exactamente igual. Puesto que es sabido que el II grado tiene una función determinada (II-V-I, II-I^6_4V), el oído espera que los acordes sobre los grados III y VI, que tienen la misma constitución, tengan la misma continuación que el II (ej. 137*Fa* y 137*Fb*); vemos a la primera ojeada, sin embargo, que esta última continuación ya no es fácil de referir a la tonalidad de partida. La regla fundamental, pues, no significa que tales tipos de sucesión sean los únicos posibles, y presento algunos ejemplos que mostrarán que con este proceso el destino de la tonalidad en manera alguna queda sellado. Pero en todo caso el uso de dichos acordes y sucesiones es menos característico que el estereotipado tratamiento del II grado. Y así vemos que en el ejemplo 137*Fc* resultaría mejor en vez del III grado la

dominante secundaria sobre el VI grado, en 137*Fd* la dominante secundaria sobre el I o III grado, y en 137*Fe* la dominante secundaria sobre el II grado, mientras que en 137*Ff* existe el peligro de una modulación hacia *sol* mayor, que por lo demás puede refrenarse fácilmente. Puesto que estos acordes son peligrosos en sus sucesiones características, e inciertos en las otras, yo recomiendo –de acuerdo con lo que ocurre en las grandes obras musicales– usarlos con gran parsimonia. Más que nada tendrán un cierto valor (melódico) como fenómenos de paso (séptima de paso). Pero en otros casos, y según sea la marcha armónica del contexto, pueden ser sustituidos perfectamente por los acordes alterados sobre los mismos grados, acordes que acabamos de conocer: séptima de dominante secundaria, acordes disminuidos alterados, etcétera (compárese ejs. 137*Fc* con 137*Fg*, y 137*Fd* con 137*Fh*). De los restantes acordes secundarios de séptima, los de los grados I y IV son iguales entre sí, tienen la misma constitución. Y se usan preferentemente de paso. Pero es evidente que en la mayoría de los casos el acorde de séptima de dominante secundaria del I grado es más eficaz que el acorde de séptima propio de la escala (compárese ejs. 137*Fi* con 137*Fk*). El acorde de séptima secundario sobre el VII grado recuerda demasiado el acorde sobre el II grado del modo menor, tanto que se prefiere usarlo en este sentido que en otro (ejs. 137*Fm* y 137*Fn*). El alumno está ahora cómodamente en situación de aplicar idénticos principios a los acordes de séptima secundarios en el modo menor, y por lo tanto se limitará a emplearlos en sus aspectos más característicos y a eludirlos oportunamente cuando no resulten característicos.

SOBRE EL ACORDE DE SÉPTIMA DISMINUIDA

La introducción sistemática de acordes extraños a la escala en la tonalidad puede continuar, de acuerdo con el método que hemos visto, tratando de trasplantar también el acorde de séptima disminuida allí donde no ocurre naturalmente. Se considerará ante todo el caso de construirlo sobre los mismos grados que recuerden el VII grado del modo menor, ya que su fundamental (como el séptimo sonido de la escala menor) asciende una segunda menor hasta el siguiente grado de la escala. Son, pues, en el modo mayor: el III (*mi*, en *do* mayor) y el VII (*si*); y en el modo menor: el II (*si*, en *la* menor), el V (*mi*) y el VII (*sol♯*). Tendremos entonces (dejando el del VII grado del modo menor, que ya conocemos) dos acordes: *mi-sol-si♭-re♭* y *si-re-fa-la♭*. Luego se podrían también considerar las alteraciones de los grados de la escala, puesto que ocurren en las dominantes secundarias y son allí de hecho como séptimos sonidos de la escala, y entonces podríamos, por ejemplo,

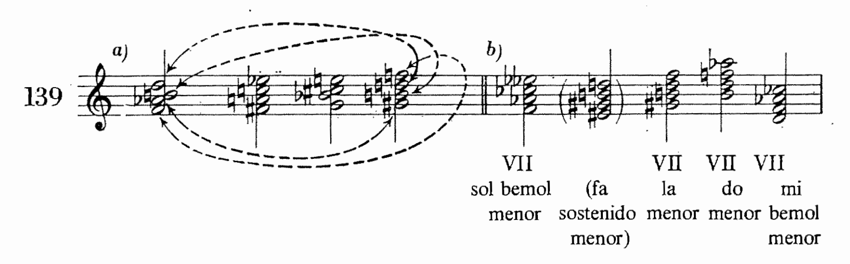
construir un acorde de séptima disminuida *do♯-mi-sol-si♭* sobre *do♯* (tercera de la dominante secundaria sobre *la*), u otro *re♯-fa♯-la-do* sobre *re♯* (tercera de la dominante secundaria sobre *si*), etc. Pero la suposición de que los sonidos propios de la escala están elevados o rebajados, o de que son sustituidos por otros elevados o rebajados, es arriesgada, porque nos aleja demasiado de la imagen inicial: de la tríada construida por un sonido fundamental y sus armónicos; esto, que va en contra de la derivación de algunas de las tríadas disminuidas expuestas antes, explica por qué éstas no pueden ser consideradas como acordes autónomos, y favorece la idea de que se trata de acordes faltos de fundamental. También aquí esta concepción me parece adecuada y rica en consecuencias. La función más importante y más sencilla del acorde de séptima disminuida no es resolver con un salto de cuarta hacia arriba de la fundamental (del VII grado al III), sino intervenir en la cadencia interrumpida: la fundamental asciende un grado (del VII al I). En esta función es donde se encuentra más corrientemente. Pero la teoría, que reconoce el salto de cuarta hacia arriba de la fundamental como el más sencillo y natural de los movimientos, no puede aquí sostener que el movimiento de segunda hacia arriba sea el más natural. Entonces es mejor considerar que la resolución de este acorde tiene lugar por un salto de cuarta hacia arriba de la fundamental: se supone que el acorde de séptima disminuida es un acorde de novena con una fundamental supuesta. Es decir: sobre *re* (como fundamental) se construye por ejemplo una dominante (secundaria) *re-fa♯-la-do* con la novena menor añadida *mi♭*; o sobre *sol* se construye el acorde *sol-si-re-fa-la♭*, o sobre *mi* el acorde *mi-sol♯-si-re-fa*, etc.



La fundamental *(re)* de este acorde de novena desaparece, y lo que queda es un acorde de séptima disminuida *fa♯-la-do-mi♭*. Si ahora este acorde resuelve (como si fuese un VII grado) en *sol-si♭-re* (como si fuese un VIII grado), o si deriva de una dominante secundaria resuelve en *sol-si-re*, entonces la fundamental sobreentendida *re* realiza de hecho un salto de cuarta hacia arriba *re-sol*. Esto coincide con la interpretación que damos de la cadencia interrumpida y es una consecuencia lógica del sistema que considera que todo acorde se origina por superposición de terceras, puesto que un acorde de séptima, al añadirle una tercera, se convierte en un acorde de novena.

De esta manera se pueden obtener sobre todos los grados de los modos mayor y menor acordes de séptima disminuida extraños a la tonalidad. Se excluyen *de momento* aquellos grados en los que el salto de cuarta hacia arriba de la fundamental (sobreentendida) no lleva a un grado propio de la escala. Así, por ejemplo, el IV grado en el modo mayor *(fa,* en *do* mayor), debería ir a *si*♭, pero va a *si* natural. O el IV grado del modo menor *(re,* en *la* menor), al que debería seguir, como VII grado, *sol*♯. Más tarde, cuando hayamos hablado de la sexta napolitana y hayamos ido más allá en el manejo del acorde de séptima disminuida, podremos emplear tales sucesiones.

El acorde de séptima disminuida puede ser usado sin preparación. Pero será bueno presentarlo por movimiento conjunto o por movimiento cromático de las partes, aunque esto no es imprescindible. He aquí sus características:



Consta este acorde de tres intervalos iguales que subdividen la octava en cuatro partes iguales, es decir, en cuatro terceras menores. Si se añade una nueva tercera menor sobre el sonido más agudo del acorde o bajo el más grave, no se obtiene un sonido nuevo en el acorde, sino tan sólo la repetición de uno ya existente, una octava alta o baja. Esta división de la octava puede hacerse partiendo de cualquier sonido de la escala. Pero tres sonidos consecutivos de la escala cromática producen ya todos los acordes de séptima disminuida posibles. Por ejemplo: *fa-la*♭*-do*♭*-re,* luego *fa*♯*-la-do-mi*♭*;* y por último *sol-si*♭*-do*♯*-mi;* hemos tomado, pues, los sonidos consecutivos *fa, fa*♯*, sol* como fundamentales; la próxima división, partiendo de *sol*♯*(la*♭*)* nos dará un acorde con los mismos sonidos del primero, que partía de *fa,* es decir, *la*♭*-do*♭*-re-fa;* y si partimos de *la* tendremos *la-do-mi*♭*-fa*♯, etc. Así, pues, sólo existen realmente tres acordes de séptima disminuida. Pero puesto que hay doce tonalidades menores, cada uno de estos acordes de séptima disminuida habrá de pertenecer como VII grado a cuatro tonalidades por lo menos. El complejo sonoro *fa-la*♭*-do*♭*-re* podrá, pues, significar: (ej. 139*b*): VII grado de *sol* ♭ *(fa*♯) menor si tomamos como fundamental *fa (mi*♯*);* VII grado de

la menor si tomamos como fundamental *sol*♯*;* VII grado de *do* menor si tomamos como fundamental *si;* y VII grado de *mi* ♭menor si tomamos como fundamental del acorde *re;* o puede ser entendido como acorde de novena con la fundamental sobreentendida, y entonces sería V grado de todas estas tonalidades. (Naturalmente, la escritura cambiaría, y *si* y *sol*♯ se notarían, respectivamente, *do*♭ y *la*♭). Cada sonido del acorde puede ser fundamental, y consecuentemente, también puede ser tercera, quinta disminuida o séptima disminuida. Si este acorde se invierte, no se obtendrá, como en los acordes mayores o menores, una imagen de construcción enteramente distinta, sino que nos encontraremos siempre terceras menores (segundas aumentadas). Así que, si este acorde se encuentra sin contexto o en un contexto ambiguo, no sabremos con certeza a qué tonalidad pertenece. Su *sol*♯ puede ser un *la*♭*,* su *si* puede ser un *do*♭*,* etc., y sólo por su continuación puede deducirse si un sonido era sensible y si era ascendente o descendente. El que el oído no pueda decidir desde el primer momento la tonalidad y tenga que esperar la resolución posibilita ahora hacer seguir acordes que no sean los que pudieran esperarse. Un acorde de séptima disminuida con un *sol*♯, por ejemplo, puede seguir a una tríada que contenga un *sol* sin que esta nota haya de ir forzosamente a *sol*♯. Pues el oído está dispuesto a interpretar *sol*♯ como *la*♭, aun dentro de la concepción de que el sonido en cuestión esté tratado como *sol*♯ y resuelva subsiguientemente en *la.* La ley de la falsa relación puede ser, pues, eliminada hasta un cierto punto para el acorde de séptima disminuida. Sin embargo, convendrá también aquí no hacer saltar las voces sin necesidad, y presentarlas melódicamente (es decir, acercándose a la escala) siempre que se ofrezca una posibilidad.

El complejo sonoro *si-re-fa-la* ♭ puede ser acorde de novena con la fundamental sobreentendida en los casos siguientes:

en	*do*	mayor	sobre	los	grados			III	V		
»	*do*♯*(re*♭)	»	»	»	»	I				VI	
»	*re*	»	»	»	»		II				VII
»	*mi*♭	»	»	»	»			III	V		
»	*mi*	»	»	»	»	I				VI	
»	*fa*	»	»	»	»		II				VII
»	*fa*♯*(sol*♭)	»	»	»	»			III	V		
»	*sol*	»	»	»	»	I				VI	
»	*la*♭	»	»	»			II				VII
»	*la*	»	»	»	»			III	V		
»	*si*♭	»	»	»	»	I				VI	
»	*si*	»	»	»	»		II				VII

» *do*	menor	sobre	los	grados				V		VII
» *do♯ (re♭)*	»	»	»	»	I		III			
» *re*	»	»	»	»		II			(VI)	
» *mi♭*	»	»	»	»				V		VII
» *mi*	»	»	»	»	I		III			
» *fa*	»	»	»	»		II			(VI)	
» *fa♯ (sol♭)*	»	»	»	»				V		VII
» *sol*	»	»	»	»	I		III			
» *la♭*	»	»	»	»		II			(VI)	
» *la*	»	»	»	»				V		VII
» *si♭*	»	»	»	»	I		III			
» *si*	»	»	»	»		II			(VI)	

Más adelante veremos como este acorde podrá ser también VI grado en re, fa, la♭ y *si* menor (entre paréntesis en nuestra tabla), y luego cómo podrá ser igualmente IV grado en las tonalidades de *re, fa, la♭* y *si* mayores y menores. Pero ya hasta aquí disponemos de 44 interpretaciones. Y señalaremos más adelante que las relaciones que este acorde tiene con las distintas tonalidades son mucho más ricas aún. Pues en ninguna parte tiene casa propia ni está avecindado. Sino que, por decirlo así, tiene en todas partes derecho de ciudadanía sin estar asentado en ningún lado fijo: ¡un cosmopolita o un vagabundo! Yo, a estos acordes, los llamo *acordes errantes,* como ya he advertido. No pertenecen a ninguna tonalidad de manera exclusiva, sino que, sin cambiar su figura (no es necesario siquiera recurrir a inversiones, basta la referencia mental a una tónica), pueden pertenecer a muchas tonalidades, muchas veces a casi todas.

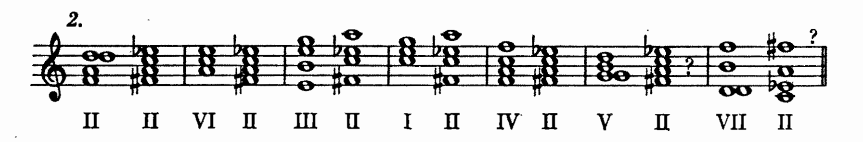
Explicaremos más adelante que casi todos los acordes, hasta cierto punto, pueden ser tratados como acordes errantes. Pero existe una diferencia esencial entre los acordes errantes propiamente dichos y los convertidos en errantes por medios artificiales. Los primeros lo son ya por su propia naturaleza. Su construcción interna muestra ya de antemano que son distintos de los segundos. Esto puede observarse ya en el acorde de séptima disminuida, que consta sólo de terceras menores, y se verá luego claramente en la tríada aumentada. Su distintivo es la gran desemejanza que tienen con la más simple imitación de la serie de los armónicos: la falta de la quinta justa. Es curioso: estos acordes no proceden directamente de la vía de la naturaleza, y sin embargo cumplen su voluntad. Propiamente surgen del desarrollo lógico de nuestro sistema sonoro. Surgen como cultivo en las mismas leyes de este sistema. Y siendo precisamente consecuencias lógicas del sistema, dan el golpe de gracia al sistema mismo, de manera que el sistema es llevado a su ruina con inexorable

crueldad por sus propias funciones; lo que hace pensar que la muerte es un resultado de la vida. Que los jugos que sirven a la vida sirven al mismo tiempo a la muerte. Y veremos más adelante con toda claridad que los acordes errantes tienen que llevar a la eliminación de la tonalidad.

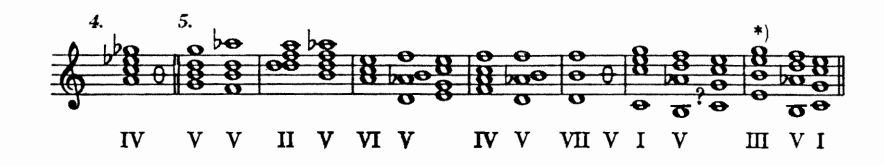
No emplearemos el acorde de séptima disminuida para llevar a efecto modulaciones alejadas, sino sólo para facilitar el camino y para obtener lisura en los enlaces que de otra manera podrían sonar duros. Por otra parte, téngase en cuenta que el acorde de séptima disminuida, cuya eficacia puede ser completamente decisiva, puede también hacer flojo, débil, un pasaje. Pues su eficacia definitiva como promotor de la modulación, más que a su fuerza, se se debe a la indeterminación, hibridismo e inmadurez de su estructura. El mismo es indeciso, tiene muchas inclinaciones, cualquiera de las cuales puede dominarle. En esto reside su eficacia: quien quiere mediar es que personalmente no está él mismo claramente determinado. Pero, usado moderadamente, es también de extraordinaria efectividad.

Queremos establecer rigurosamente una cosa: que no usaremos el acorde de séptima disminuida como suele usarse habitualmente, como un ungüento amarillo de fabricación casera, como una especie de aspirina que cura todos los males. Sino que para nosotros, considerado así, como un acorde de novena con la fundamental sobreentendida, no puede ser sino la forma especial de un grado de la escala. Sólo allí donde ese grado pueda ser empleado según las normas que hemos dado, con criterio diverso –sin alterar, como dominante secundaria o con otras modificaciones–, sólo allí podremos utilizar, en casos adecuados, el acorde de séptima disminuida. Lo decisivo, ahora como antes, es el movimiento de las fundamentales. Por lo tanto, el alumno dispondrá sus ejercicios teniendo en cuenta dicho movimiento; y la decisión de efectuar un enlace de una manera u otra, con dominante secundaria o con un acorde de séptima disminuida, todo ello dependerá de una reflexión posterior a aquella primera disposición previa de la sucesión de fundamentales.

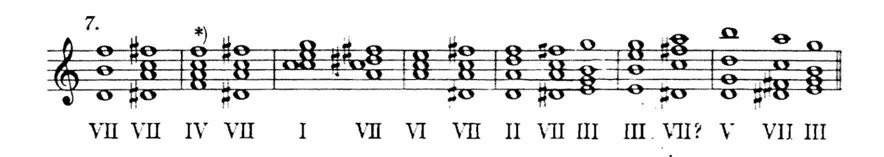


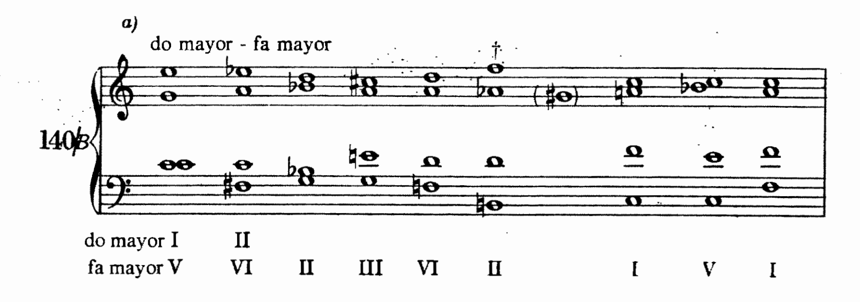



3.
**)
III III VII III IV III II III V III VI III? I III I⁶₄ VI IV


4.
5.
*)
IV V V II V VI V IV V VII V I V III V I


6.
*)
VI VI III VI VII VI V VI I VI II VI IV VI


7.
*)
VII VII IV VII I VII VI VII II VII III III VII? V VII III


a)
do mayor - fa mayor
do mayor I II
fa mayor V VI II III VI II I V I


b)
do mayor - sol mayor
do mayor I II V VII
sol mayor IV V I III VI II I


c)
do mayor - sol mayor
d)
do mayor - re menor
do mayor I VII III
sol mayor IV III VI II I V
do mayor I VII III
re menor II V I IV I V I


e)
la menor - sol mayor
la menor I
sol mayor II III IV V I II V I IV II I⁶₄ V I


f)
la menor - fa mayor
la menor I
fa mayor III II V II III VI II V I

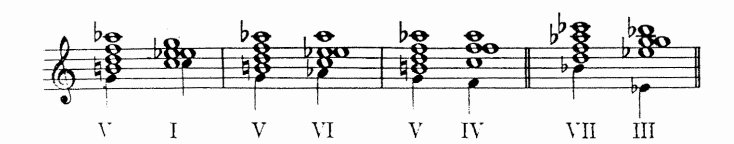
En el ejemplo 140*A* los acordes de séptima disminuida están enlazados con todos los grados de la escala. Alguno carece de valor, otros son superfluos. Sorprenderán al alumno algunos saltos interválicos disminuidos o aumentados (señalados con *). Pierden aquí su peligrosidad, ya que son casi inevitables y las posibilidades enharmónicas del acorde de séptima disminuida los dulcifican.

En el ejemplo 140*B* el acorde *fa♯-la-do-mi♭* (o *re♯*) es utilizado de cuatro maneras distintas, ya que le sigue, en cada caso, un acorde diferente. En *a)* es un VI grado y enlaza con el II grado, en *b)* es un V grado que va al I, en *c)* un III que va al VI, y en *d)* un VII que va al III. Pero en *a)* –marcado con el signo†–, el acorde de séptima disminuida *si-re-fa-la♭* sobre el II grado de *fa* se enlaza con el I grado de *fa. Naturalmente, aquí este acorde de séptima disminuida se presenta como II grado (la fundamental supuesta es sol)* que introduce el acorde de cuarta y sexta del I grado. Pero ahora el *la♭* va a *la* natural, camino que, según nuestras anteriores normas, sólo podría ocurrir con un *sol♯* y no con un *la♭*, que debería ir a *sol.* Si se dejase a un lado el origen del acorde y escribiéramos *sol♯* en vez de *la♭*, suponiéndolo un acorde de novena del VII grado de *fa* mayor (con la fundamental sobreentendida), el enlace sería VII-I$^6_4$ suposición inverosímil, puesto que el VII grado es inadecuado (como veremos en el cap. XIV) para introducir el acorde de cuarta y sexta de la cadencia. Es evidente, pues, que no se trata del VII, sino del II grado, y el problema se explica de la manera siguiente: si se omitiese aquí el acorde de cuarta y sexta del I grado, haciendo seguir al acorde de séptima disminuida inmediatamente el V grado, ya no cabría ninguna duda de que se trataba de un II grado, cosa que queda aún más clara si se tratase, bajo las mismas circunstancias, de la tonalidad homónima menor, *fa* menor. En el modo menor, además, es también incontrovertible que se trata de un II grado aun cuando siga el acorde de cuarta y sexta del I grado. Apoyándose en estos tres casos análogos podría suponerse que tampoco aquí hay ningún cambio en la sucesión de fundamentales, y que el tratamiento como *sol♯* de un sonido originado como *la♭* se explica por la natural ambivalencia de todos los sonidos del acorde de séptima disminuida y de sus posibilidades de mutabilidad enharmónica: el *la♭*, originado como novena del II grado, es, para el oído, igual a *sol♯*, y se comporta como si procediera de un VII grado de *fa* mayor. De la procedencia del acorde depende el movimiento de las fundamentales (II-I$^6_4$), mientras que por la ambigüedad real del complejo sonoro se justifica el movimiento melódico.

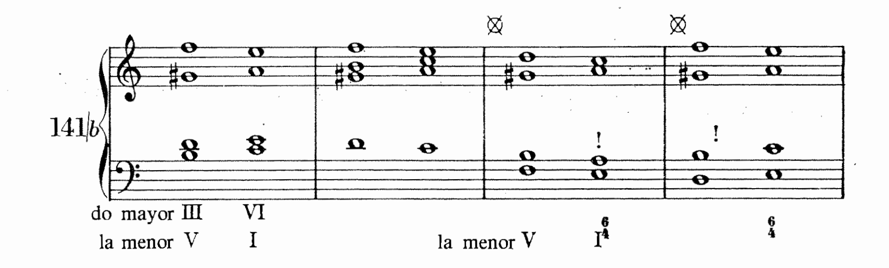
El ejemplo 141*a* muestra enlaces con las sucesiones más usuales de la fundamental sobreentendida: cuarta hacia arriba, segunda hacia arriba, segunda hacia abajo. Que se trate de un caso o de otro podrá inferirse del movimiento de las partes; en el salto de cuarta hacia arriba se mueven las cuatro partes (el acorde de resolución contiene sonidos completamente nuevos); en la cadencia interrumpida, con movimiento de segunda hacia arriba, un sonido queda común mientras los otros se mueven; en el movimiento de segunda hacia abajo quedan dos sonidos comunes, y sólo hay uno nuevo. No es, pues, muy difícil comprender bien la diferencia. El alumno debe saber siempre qué grados enlaza. Para el valor constructivo de las sucesiones de los grados hemos dado unas normas, así como juicios sobre la función y efectos de dichas sucesiones. Si se prescinde de las relaciones entre los grados, sólo quedan casos aislados, y entonces habría que examinar detenidamente caso por caso. Fuera ya de toda teoría, el alumno sólo captará el valor de su sensibilidad para los grados armónicos cuando esté en condiciones de darse cuenta, mediante la variación armónica, de la construcción de un pasaje dispuesto para ser elaborado.

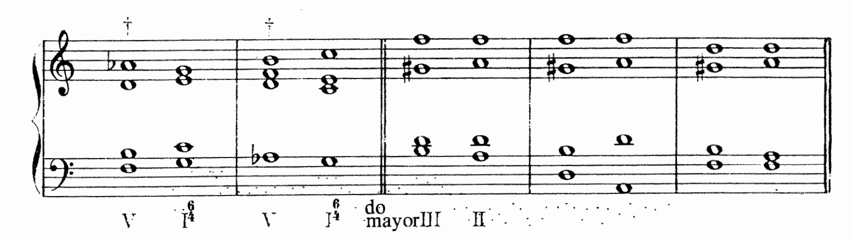
En el ejemplo 141*a* se han eliminado todas las resoluciones que no llevaban a acordes propios de la escala, y que de momento no son utilizables para nosotros.

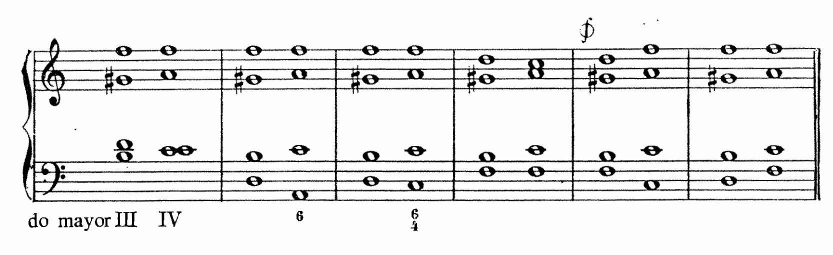


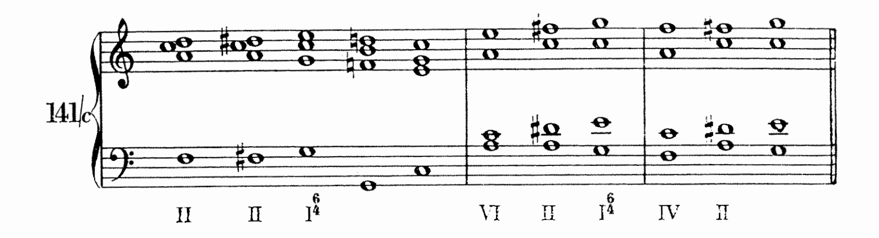


En el ejemplo 141*b* aparecen enlaces y cadencias interrumpidas en inversiones. Son excelentes, y más adelante podrán ser tratados con mayor libertad. Sólo hay dos enlaces que el alumno tiene que evitar: los señalados con ⊠ y con † . Las razones se darán después (cap. XIV). En 𝄵 hay que saltar al acorde de cuarta y sexta. Se refiere al tantas veces citado efecto estereotipado y es perfectamente factible para el acorde cadencial de cuarta y sexta del I grado.









NORMAS GENERALES

para el uso del acorde de séptima disminuida

I. El acorde de séptima disminuida sólo puede estar allí donde pueda encontrarse el grado del que dicho acorde lo es de novena con fundamental supuesta, y también allí donde puedan moverse sus sonidos extraños a la escala de acuerdo con su carácter de sensible. (Esto parece estar en contradicción con la prodigalidad con que se emplea, pero no es ese el caso, sino que lo que se quiere hacer notar aquí es simplemente que cuando no es posible mantener la dirección de la sensible es que nos hallamos ante una sucesión distinta de la que el alumno se imagina. Pues los cambios enharmónicos sólo nos son permitidos por ahora en el último caso citado de enlace: acorde de séptima disminuida sobre el II grado (acorde de novena) con el acorde de cuarta y sexta del I grado en el modo mayor.)

II. El lugar de los acordes de séptima de dominante o de séptima de dominante secundaria puede ser ocupado en todas sus funciones por un acorde de séptima disminuida, siempre que los acordes que sigan estén ya para nosotros dentro de la tonalidad (ej. 141*a*). Provisionalmente, es ésta su función más importante. Aquí radica su mayor valor, puesto que suaviza algunas durezas, especialmente el peligro de las falsas relaciones y el que se deriva de no tener en cuenta los sonidos obligados. Hay que mencionar particularmente el enlace del ejemplo 140*A3*, en el lugar marcado con**, donde este acorde introduce, tras del acorde cadencial de cuarta y sexta del I grado, una sucesión análoga a una cadencia interrumpida que desemboca en el VI o en el IV grado. También mencionaremos, en el ejemplo 141*c*, la introducción de este mismo acorde de cuarta y sexta, por lo que asume la función de II grado. Ambos giros son muy usuales.

XI

COMPÁS Y ARMONÍA

Hemos realizado hasta ahora los ejercicios sin tener en cuenta la división en compases. En el fondo, preferiría continuar así nuestro trabajo; pues hay muy pocas indicaciones, incluso en los tratados antiguos de armonía, que se refieran al ritmo, y las que hay apenas sirven ni siquiera para la música de Juan Sebastián Bach. Y en la música de Beethoven, de Schumann o de Brahms encontramos generalmente lo contrario de lo que esas normas exigen. Naturalmente, el señalar nuevas leyes al respecto no puede ser de la incumbencia de un tratado actual de armonía. Todo lo más, podría intentarse relacionar las numerosas, las innumerables maneras en que ritmo y armonía se interfieren y ordenarlas basándose en sus rasgos comunes. Pero dudo mucho de que pudiera encontrarse un principio común unitario. Creo que sería tan difícil como si alguien quisiera encontrar una clave para todas las posibilidades de relación entre la luz y la sombra de un objeto determinado a todas las horas del día y en todas las estaciones del año, teniendo en cuenta todas las formas imaginables de las nubes, etc. ¡Sería igualmente difícil e igualmente superfluo! La mayoría de las leyes rítmicas de la antigua teoría son limitadoras, jamás estimulantes; nunca dicen cómo pueden hacerse las combinaciones, sino sólo cómo no deben hacerse. Y tales limitaciones tienen casi exclusivamente como objeto evitar o disimular ciertas durezas armónicas (durezas que para nosotros no son ya tales). Y viceversa: introducir una dureza armónica que ponga de relieve una acentuación. Seguramente he sido un poco pedante en cuanto a la conservación de antiguas leyes, aun cuando su influjo sobre la música actual haya sido mínimo. Pero las leyes rítmicas han desaparecido ante los hechos o se han vuelto en sentido contrario. Fuera con ellas, pues.

Probablemente los tratados de armonía utilizan las divisiones en compases como ayuda para realizar determinados ejercicios en los que el esqueleto armónico ha de ser revestido con notas de paso y otros ornamentos semejantes. Este método recuerda los procedimientos tópicos de la arquitectura de bajo nivel, imitativa y carente de sentido –a falta de los fundamentos

técnicos y de la fantasía de los maestros a los que imita– en la que toda superficie recta y lisa es recamada con estuco barato, porque no puede soportar lo recto y liso; naturalmente, yo no puedo recomendar este método a mis alumnos. Y cuando hable de sonidos extraños a la armonía, de adornos, etc., lo haré en un sentido muy distinto. La idea de que se pueda obtener de esta manera movilidad en las voces es un tanto ridícula para el que está habituado a pensar en la autonomía de las partes, y por lo tanto yo no podría decidirme por ejercicios de este tipo, aun cuando pudieran traer alguna ventaja. Todo el mundo puede comprender por sí mismo que componer no es disponer la línea del bajo y luego construir armonías sobre ella, aunque esta objeción es inútil dada la indiscutible modestia de nuestros ejercicios, que en manera alguna tienen por qué parangonarse con la composición musical. Su única semejanza con ella consiste en que en ambos casos los acordes se alinean unos tras de otros; pero tanto estas sucesiones como la ornamentación de las voces se diferencian de la actividad creadora como puedan diferenciarse entre sí el cálculo y la inventiva matemática; sólo que nuestros ejercicios son moralmente más elevados. Pues, para continuar nuestro símil, estos ejercicios poseen un valor parejo al de los bocetos que el arquitecto hace de su plano, que le sirven adecuadamente para disponerse a su trabajo definitivo; los otros ejercicios que hemos decidido rechazar serían también semejantes a los de un arquitecto, pero de esos que, en un espacio vacío, encuentran siempre posibilidad de insertar un adorno de los que le bullen en la memoria, sin preguntarse por su sentido ni por su oportunidad. Como sé bien que el único motivo, el único motor que orienta el movimiento independiente de las partes es la fuerza impulsora del tema, y no el placer barato del ornamento barato de la decoración barata, me veo obligado a prohibir todo ejercicio cuya solución sirva todo lo más para alcanzar esa apariencia artística cursi que debe odiar todo el que ansíe la verdad. Para alcanzar el arte de los que inmediatamente encuentran "cómo se hace", pero jamás "qué *es*". Aparte de esto, tal materia no pertenece a la armonía, sino al contrapunto, si es que entra en el arte y en la enseñanza. Tampoco se enseña realmente en el contrapunto. Parece como si el que enseña contrapunto no tuviese derecho a ser tan poco serio como el que se limita a escribir un tratado de armonía, y ya el ocuparse de una materia mucho más seria implica la idea de que presentar la apariencia de movimiento de las partes, de que presentar cualquier clase de apariencia, es algo que queda excluido de antemano. Como tienen que ayudar a obtener un *título,* ningún tratado de armonía se ocupa de esto. Y sólo algunos, pero muy pocos de los libros de contrapunto tratan de esta cuestión; pero algunos autores –no quiero nombrarlos, para que tengamos oportunidad de olvidarlos pronto–, inquietos por el éxito didáctico de sus

colegas pedagogos de la clase inferior, no pueden comprender por qué el contrapunto no pueda enseñarse tan mal como la armonía, y entonces enseñan –tan lejos se puede ir cuando la inteligencia se evapora– a presentar una apariencia de vida con apariencia de voces sobre una apariencia de armonía (1).

De la discusión precedente no surge ningún motivo que pudiera moverme a examinar detenidamente la relación entre compás y armonía. Añádase a esto que la música, por lo que respecta al ritmo, se encuentra en el mismo camino que por lo que respecta a la armonía. En los últimos 150 años no se ha conformado con preservar prudentemente su sabiduría, sino que ha preferido ampliar sus conocimientos con hallazgos atrevidos. Como consecuencia, la distancia entre el punto de vista armónico y el rítmico ha cambiado completamente con relación a la que existía antes, haciéndose enorme: si la teoría armónica, que se encontraba en un estadio muy superior, no ha sido capaz de seguir a la rápida evolución del arte musical, mucho menos ha podido seguirla la teoría rítmica, que ha quedado muchísimo más atrás.

Las siguientes observaciones pueden aclarar cuáles podrían ser las tareas y las perspectivas de la investigación teórica en el terreno de la rítmica.

La división en compases responde a algo natural que luego ha sido conformado artificialmente. Corresponde al máximo a lo natural en tanto que imita el ritmo del lenguaje o de otros rumores naturales. Se convierte en artificial (y por ello en innatural) cuando las leyes del sistema, que tienden a proliferar, hacen nacer de sí nuevas leyes; cuando comienza la matemática pura. Naturalmente, también aquí comienza lo artístico. Pero en cuanto el sistema pretende servir también de canon para lo artístico, que nace nuevamente

(1) En qué medida ha perdido el hombre el sentido común es cosa que muestran bien los dos ejemplos siguientes, tomados al azar. El primero: una calle es un enlace sobre el terreno de dos lugares cerrados. Pero cuando, por exigencias del tráfico, los caminos se hacen más largos y más anchos, desaparece progresivamente el término "calleja", y pronto desaparecerá de nuestro vocabulario. El segundo: suele lamentarse que en las ciudades nuevas, las calles –más bien callejas– van en línea recta y son perpendiculares entre sí, lo cual no sería bello. Pero el objetivo de las callejas no es ser bellas, sino constituir espacios intermedios entre las filas de edificios y permitir la comunicación entre una casa y otra posibilitando la entrada en cada casa. Donde es posible –en terreno llano–, las callejas son rectas, pues la línea recta es la distancia más corta entre dos puntos en nuestra geografía terráquea. Esto ahorra tiempo, dinero y trabajo. Donde no es posible –en terreno ondulado, con colinas y si la comunidad no tiene dinero bastante para mover tierras y explanar– las callejas siguen los antiguos senderos y los caminos de tránsito y alcanzan las cimas dando rodeos graduales en espiral en torno a toda elevación considerable, cosa necesaria para los pulmones humanos y de los caballos. En esto consiste la belleza del trazado de las ciudades antiguas. Tan lejos estoy de discutir esta belleza como la de las ciudades nuevas. Ambas son igualmente bellas; los que las han delineado



del ritmo de la naturaleza, entonces tenemos pleno derecho a apagar la débil chispita que manifiesta este simulacro de vida. Pues de hecho esa chispita es débil. Si se nos pregunta por qué se mide la música en el tiempo, sólo se puede responder: porque no podemos presentarla de otra manera. La medimos para hacerla más semejante a nosotros, para limitarla. Nosotros sólo podemos reproducir lo que está limitado. La fantasía, en cambio, puede representarse lo ilimitado o al menos lo que aparece como ilimitado. De donde se deduce que en el arte reproducimos siempre lo ilimitado por lo limitado. Con lo que nuestro método de medida del tiempo resulta extraordinariamente insuficiente, ya que se trabaja, podríamos decir, a ojo de buen cubero. Es este un error que casi está en condiciones de corregir el primero. La oscilación de nuestra unidad de medida temporal, basada en la sensibilidad, se aproxima, si bien burdamente, a esa libertad de lo inconmensurable. Quizá porque está regulada por la sensibilidad. Nosotros corregimos esto con acentuaciones, aceleraciones, disminuciones de velocidad, dislocaciones, etc. Pero creemos demasiado firmemente en la rígida línea de una medida arbitrariamente elegida para que podamos hacer justicia a la irregularidad del libre ritmo natural o a su regularidad, tan compleja que sólo podría ser sintetizada con superiores leyes matemáticas. Es comprensible que las combinaciones rítmicas se sirvan de las relaciones numéricas más simples de nuestro sistema de medida; y es probable que así incluso nos aproximemos más al ritmo libre. Pero guardémonos de considerar suficiente este mezquino fundamento y de proclamar que toda música debe atenerse a él. La repartición temporal de la música resultaría entonces primitiva en relación con su arquetipo, por muy complicados que fueran los análisis matemáticos en que se basase. Hasta el punto de que hasta hace poco bastaban combinaciones de múltiplos de 2 y 3. Luego aparecieron, no hace mucho, los de 5 y 7, y los de 11 y 13 no se usan aún. Pero –y no se cansará uno de repetirlo– aunque el empleo de compases inhabituales sea eficaz para lograr una aureola de originalidad, no basta para obtener una auténtica novedad. Una corchea más o menos no conseguirá dar

---

han hecho su trabajo sin otra preocupación que las necesidades prácticas. Como recompensa, Dios ha dado al contemplador la facultad de olvidar esta lógica y de encontrar hermoso lo práctico. Pero, con todo el placer que da la belleza, ¿hasta dónde puede llegar este olvido? Me ha ocurrido a menudo, en una gran ciudad alemana, tener que ir a una casa situada en el centro de un barrio nuevo y con prisa, y mi paciencia ha sido sometida a una dura prueba: la casa sólo era accesible dando grandes rodeos. Las callejas (naturalmente, designadas como "calles") estaban dispuestas aproximadamente como los senderos de un parque de la época de Luis XIV. Ciertamente la cultura, a la que llega a fuerza de leer una segunda generación con ayuda del dinero de la primera, es algo digno de estima; pero me temo que la primera generación, que ha leído menos, se habrá lamentado a menudo cuando, a causa de esos rodeos, haya llegado a la Bolsa con algunos minutos de retraso.

nueva vida a una idea musical gastada; por el contrario, puede existir originalidad rítmica en el compás corriente de 4/4.

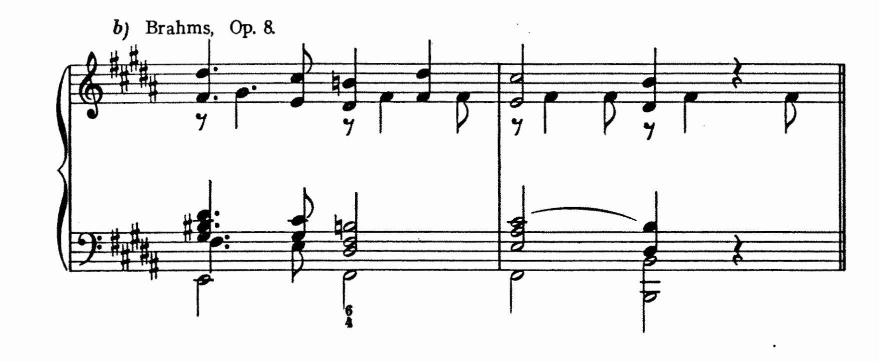
Es de esperar que la rítmica musical no se detendrá en las cifras 2, 3, 5 y 7. Tanto más cuanto que los últimos veinte años han demostrado que se habitúa pronto el sentido de la medida, que casi todos los intérpretes aprenden rápidamente las subdivisiones más complejas y que todo esto resulta evidente hoy tanto para el oyente como para el ejecutante. El espíritu productivo se entrega a la búsqueda también en el terreno rítmico, y se esfuerza en reproducir lo que la naturaleza, lo que su naturaleza le ofrece como modelos. Por eso nuestro compaseo, su primitiva imitación de la naturaleza, su simplificación numérica no bastan ya para nuestras necesidades rítmicas. Nuestra fantasía salta sobre las barras de compás: con desplazamientos de acento, con cambios de compás y con otros procedimientos. Y sin embargo, el compositor no puede ofrecer un cuadro factible de los ritmos que realmente siente. El porvenir también aquí aportará cosas nuevas. El viejo sistema continúa constriñéndonos, pero hoy ya no simplifica la exposición, sino que la hace más complicada. Cualquiera puede convencerse de esto viendo la notación rítmica de una composición moderna.

Queda claro que no hay mucho que decir de leyes relativas a la rítmica; que bastará con exponer dos prescripciones que estaban aún vigentes en el siglo XIX y que son por tanto adecuadas para suministrar eficacia formal a nuestros ejercicios. Una se refiere a las notas pedales; de ella hablaremos en el próximo capítulo. La otra se refiere al acorde de cuarta y sexta, que en la *cadencia* aparece como un obstáculo ante el acorde de séptima de dominante. Este acorde de cuarta y sexta debe situarse sólo en tiempo fuerte (acentuado) del compás (2). El acorde de séptima de dominante irá, pues, en el segundo tiempo (débil), y el acorde final en el primero (fuerte). Por lo demás, el acorde final aparece también bastante a menudo en tiempo débil.

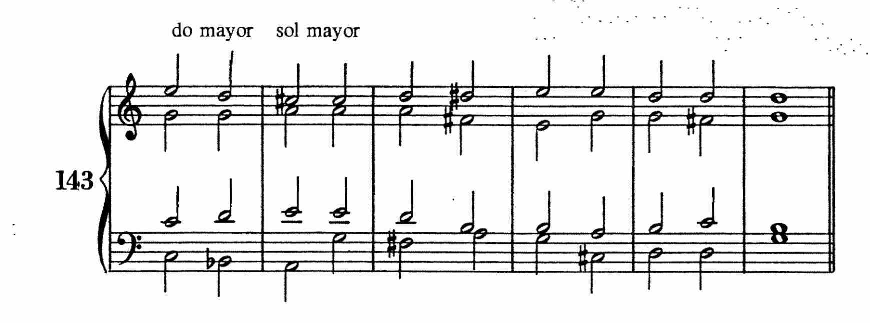


---

(2) En toda clase de compás el primer tiempo es acentuado (fuerte); en compás de combinación binaria, el segundo tiempo es inacentuado (débil), y en los de combinación ternaria son inacentuados los tiempos segundo y tercero. En los compases más complejos (4/4, 8/4, 6/4, 6/8, etc.) y en las subdivisiones de valores mayores la relación acentual es igual, según que formen unidad cada dos o cada tres subdivisiones, a la establecida respectivamente en los compases binarios o ternarios.



En estos casos y en otros de desplazamiento rítmico y de cambio de acentuación, en que el compás frecuentemente no es más que un procedimiento de numeración, ocurre a veces que el acorde de cuarta y sexta caiga también en tiempo débil. Esto no es en manera alguna una ley de validez general. Pero casi, desde el momento en que este acorde ha sido empleado en la música moderna. Se trata, como hemos dicho, del acorde de $^6_4$ en la cadencia. El otro acorde de cuarta y sexta, que ocurre como fenómeno de paso,
160 es naturalmente libre, y puede igual estar sobre el dar o sobre el alzar del compás. Sin embargo, recomendamos al alumno, para evitar cambios de los que por ahora no puede obtener ningún provecho artístico, situar el acorde de $^6_4$ de paso en tiempo fuerte. Y con esto puedo renunciar ya a dar otras leyes rítmicas, y el alumno puede desde ahora realizar sus ejercicios compaseándolos. Lo mejor –ya que no tratamos de buscar efectos rítmicos, sino sólo armónicos– será que cambie de armonía a cada blanca, y emplee el compás de 4/4, que comprende dos blancas.





XII

CONTINUACIÓN DE LAS MODULACIONES

Puesto que la modulación al segundo círculo de quintas tiene menor afinidad que las de los círculos tercero y cuarto, aquélla resultará más compleja. Por ello nos ocuparemos antes de estas dos últimas, dejando la primera para más adelante.

Si se parte de *do* mayor y *la* menor, las tonalidades del tercer círculo ascendente de quintas son *la* mayor y *fa*♯ menor; las del cuarto círculo ascendente *mi* mayor y *do*♯ menor; las del tercero descendente *mi*♭ mayor y *do* menor; y las del cuarto descendente, *la*♭ mayor y *fa* menor (1).

MODULACIONES AL TERCER Y CUARTO CÍRCULO ASCENDENTE DE QUINTAS

Las modulaciones más sencillas a los círculos ascendentes tercero y cuarto se obtienen por el aprovechamiento de la *afinidad de las tonalidades homónimas (la* menor y *la* mayor, *mi* menor y *mi* mayor, etc.) (2). Esta afinidad se basa en la igualdad de las fundamentales y del acorde de dominante, siendo esta última la que permite la interpretación diversa en ciertas circunstancias. P. ej., *mi-sol*♯*-si* es acorde de dominante de *la* menor y de *la* mayor.

(1) Por "ascendente" o "hacia arriba" entendemos: en el sentido en que aumentan los sostenidos o disminuyen los bemoles; "descendente" o "hacia abajo" significa: en el sentido en que disminuyen los sostenidos o aumentan los bemoles. Naturalmente, habrá que considerar a veces *sol*♭ mayor como *fa*♯ mayor, *do*♭ mayor como *si* mayor, o *re*♭ mayor como *do*♯ mayor. De donde se deduce que *re*♭ mayor dista de *la* mayor cuatro quintas en sentido ascendente y ocho quintas en sentido descendente.

(2) Este método, especialmente cuando se trata de alcanzar una tonalidad mayor, es tan frecuente en la música clásica que debe considerarse como el más importante. En tal caso suele servir para conducir, tras de un rodeo, a la tonalidad de partida, como ocurre, p. ej., en los pasajes puente y en la llamada "reexposición" de la forma sonata. La ventaja de este método es que el oído está preparado para la tónica de la tonalidad mayor que irrumpe gracias al mante-

Si apareciera solo, podría ser seguido tanto de acordes de la tonalidad menor como de la mayor, y si procede de la tonalidad menor (V grado de *la* menor) la tarea será hacer retroceder las condiciones del modo menor para liquidarlas y presentar el acorde de manera que posea la libertad suficiente para inclinarse hacia el modo menor o hacia el modo mayor. La posibilidad de ir hacia el mayor queda sin embargo apoyada en mayor medida por la inclinación de toda tríada –especialmente del tipo de la dominante– a resolverse en un acorde perfecto mayor por salto de cuarta hacia arriba de la fundamental, lo cual puede comprenderse ahora bien si se tiene en cuenta lo que antes se dijo: que tal movimiento, como expansión por parte de la tríada hacia su natural sonoridad, desborda los límites de la tonalidad.

Este camino para la conversión de una tonalidad menor *(la* menor) en su homónima mayor (*la* mayor), puede, como se ve fácilmente, ser aprovechado para la modulación *partiendo de la tonalidad paralela* de la menor inicial (*do* mayor), y también para modular *a la tonalidad paralela* mayor de la menor de arribada (*fa*♯ menor). Pues –ya se ha hablado a menudo de la afinidad entre las tonalidades paralelas– *do* mayor puede ser considerado como la región de los sonidos no alterados de *la* menor, por lo que, tratando los sonidos quinto y cuarto a manera de sonidos obligados, como si fueran respectivamente séptimo y sexto, pueden alcanzarse rápidamente los sonidos característicos de *la* menor: el sexto y el séptimo elevados. E igualmente, un *la* mayor alcanzado por esa conversión al modo mayor es transformable con el mismo método en *fa*♯ menor. Naturalmente, una modulación tal, de *do* mayor a *la* mayor o a *fa*♯ menor, o de *la* menor a *fa*♯ menor puede formularse también así: de *do* mayor a *la* mayor pasando por *la* menor, o de

nimiento del modo menor homónimo, en tanto que la tonalidad mayor sigue conservando, sin embargo, la posibilidad de la sorpresa que ofrece el cambio de modo. El oído está preparado, pero no obstante queda sorprendido, ya que se espera algo y sin embargo este algo resulta nuevo: así lo exige el entendimiento y el gusto del oyente, y ningún artista puede sustraerse a ello por entero. Y sin embargo, hay aquí un poco de autoengaño: se quiere que suceda lo que se espera, lo que se puede adivinar y predecir, pero no obstante deseamos que nos sorprendan. ¿Es quizá la satisfacción de la predicción acertada, que aumenta con la justificada duda sobre la incertidumbre de nuestra sensibilidad, lo que hace que recibamos con sorpresa lo que sin embargo esperábamos? Debe observarse que el oyente espera que se cumplan ambas condiciones también en la música nueva. Desea obras nuevas, pero sólo determinadas obras; y en el fondo lo que espera son viejos ingredientes arreglados de nuevo. Luego no quiere algo completamente nuevo; pero tampoco que los ingredientes sean demasiado viejos. "Moderno, pero no demasiado moderno". Los artistas que practican este arte de birlibirloque pueden satisfacer al público durante algún tiempo, distrayéndole del dilema de su contradictorio deseo; pero después de poco tiempo, el público se satura, mostrando así indirectamente un cierto instinto para lo bueno, aunque se sirva de él casi exclusivamente contra lo bueno.

do mayor a *fa*♯ menor pasando por *la* menor y *la* mayor; de *la* menor a *fa*♯ menor pasando por *la* mayor. Pero aquí no es necesario en manera alguna suponer tonalidades intermedias, y recomiendo, como ya he explicado, interpretar el *do* mayor y *la* mayor que preceden respectivamente a *la* menor y *fa*♯ menor como un *la* menor y un *fa*♯ menor no caracterizados, fijando la atención en la neutralización de los sonidos que son de resolución obligada y realizando el paso de la región de los sonidos sin alterar a la de los sonidos alterados según el esquema *do* mayor a *la* menor, como hemos hecho hasta ahora.

En el mismo principio descansa la modulación al cuarto círculo ascendente de quintas: de *do* mayor y *la* menor a *mi* mayor y *do*♯ menor respectivamente. Es decir, la conversión de *mi* menor en *mi* mayor. Se puede suponer aquí una tonalidad intermedia: *mi* menor, y entonces el conjunto resultaría una modulación en el primer círculo ascendente de quintas a la que se sumaría otra al tercero (1 + 3 = 4). Pero puesto que el acorde modulante (tríada de dominante de *mi* menor) ocurre como dominante secundaria sobre el VII grado de *do* mayor o sobre el II grado de *la* menor y como por otra parte la interpretación diversa de los acordes –como ya sabemos por la modulación de *do* mayor y *la* menor a *mi* menor– puede empezar ya desde el acorde inicial (I grado de *do* mayor = VI grado de *mi* menor; I de *la* menor = IV de *mi* menor), nos encontramos con que tampoco aquí es absolutamente necesaria la suposición auxiliar de una tonalidad intermedia.

Nuestra tarea se divide en tres partes:

1. Introducción del V grado de la tonalidad de arribada primeramente como V grado de la tonalidad menor homónima. Eventualmente, neutralización de los sonidos sin alterar.

2. Transformación de esta dominante de una tonalidad menor en dominante de una tonalidad mayor, preparación de la conversión.

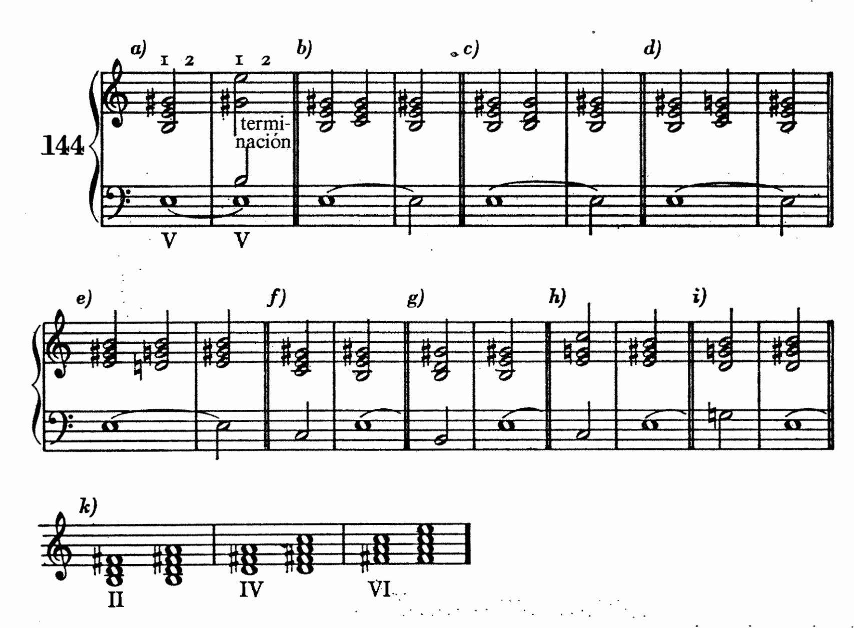
3. Paso a la tonalidad mayor y eventualmente después al relativo menor. Luego viene la cadencia tal y como la hemos explicado.

Nos ocuparemos primero de la *conversión de la dominante.* Ocurre de la manera más simple cuando se mantiene ligada hasta que se olvida su procedencia del modo menor, p.ej., con un calderón. De hecho, es éste un procedimiento frecuentemente utilizado también en las obras clásicas para eliminar los vínculos anteriores. También la eficacia de una gran pausa consiste en la tensión contenida en la pregunta: ¿vendrá ahora algo distinto de lo precedente? Pues, en efecto, puede venir algo diferente. Pero este medio es impracticable para nosotros, porque su relativa pobreza artística (es hoy un procedimiento pobre por demasiado gastado) apenas podría producir sorpresa alguna con los escasos recursos que poseemos hasta ahora. Y además porque sólo podemos alcanzar un efecto acudiendo a medios armónicos y no con

matices de ejecución. Podremos servirnos únicamente de dos formas de este medio auxiliar: 1) *la voz mantenida* y en especial el caso más importante: el *sonido pedal,* donde, como sustitutivo de todo el acorde mantenido hay un solo representante, un solo sonido –el más importante–, la *fundamental*, mientras las otras voces se mueven formando los acordes pertinentes; 2) el *paso* repetido por la *dominante*.

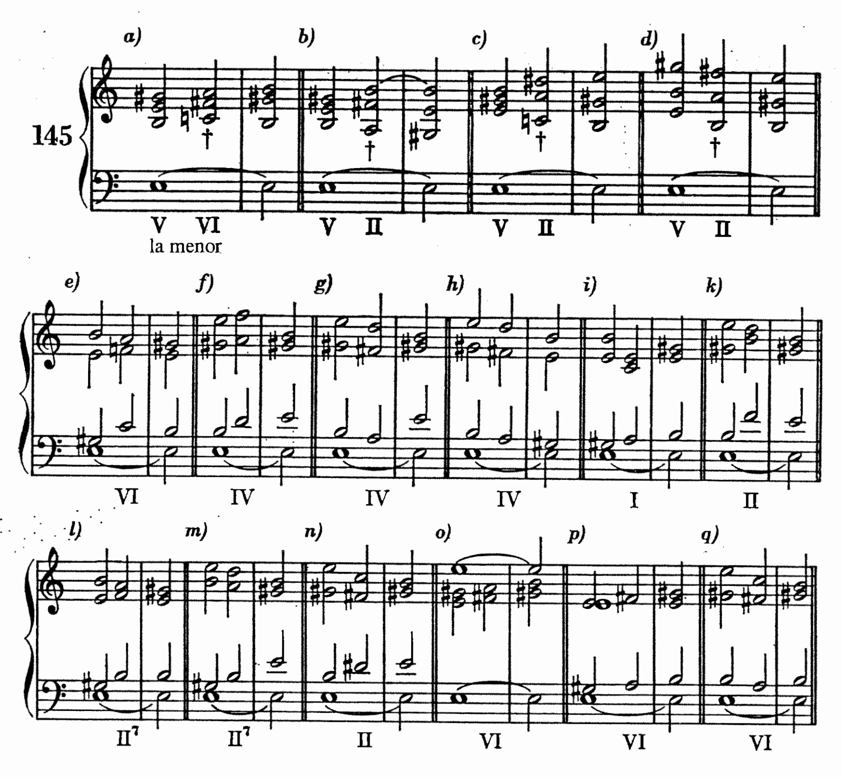
La *voz mantenida* se diferencia en este caso de los sonidos ligados más o menos largos que ocurren frecuentemente en una o más partes de las sucesiones más sencillas de acordes en que aquí las voces restantes pueden formar acordes en los que el sonido mantenido no es fácilmente imaginable como componente, es decir, acordes disonantes. Habitualmente el sonido así mantenido es la fundamental, o la quinta de la tónica o de un acorde de dominante (aunque sea secundaria), pero en ciertas ocasiones puede ser la tercera. Se llama *pedal,* pues, a la voz mantenida cuando se trata del bajo (que la mayor parte de las veces –en nuestro caso siempre– es también la fundamental). El objetivo principal del *pedal* es retardar o resumir. Donde hay que demorar, antes de que finalice armónicamente, una frase, p.ej., en las exposiciones, o donde hay que alcanzar una gran claridad antes de un giro armónico decisivo, p.ej., antes de una reexposición, como en el caso de la "consolidación de la dominante", entonces el pedal es un recurso artístico justificado, eficaz y muy utilizado. Por el contrario, su empleo como bordón, a no ser que se refiera casi como cita de la música popular, carece de hondura artística y denota generalmente un pensamiento armónico inerte y la incapacidad para escribir una línea del bajo bien hecha. Las leyes que más nos importan respecto a las voces mantenidas y al pedal son las que se refieren al punto de arranque y a la terminación. 1) La entrada o comienzo de la voz ligada debe ir sobre tiempo fuerte del compás, sobre el dar. 2) La voz ligada debe ser, en el *comienzo* y a la *terminación,* consonancia. 3) La terminación debe ir sobre tiempo débil del compás. 4) Los acordes intermedios, naturalmente, deben formar sucesiones lógicas y pertenecer a los grados más próximos de afinidad.

Las indicaciones rítmicas que hemos hecho deben ser observadas estrictamente por el alumno. Precisamente porque no se trata en nuestro caso de obtener efectos rítmicos, no podemos admitir irregularidades rítmicas, pese a que es evidente que estas leyes son demasiado rígidas y resultan continuamente contradichas por la realidad artística. Dentro del sencillo esquema que hemos establecido se ofrecen ahora las suficientes posibilidades de variedad para aprovechar por entero los recursos de que hasta este momento disponemos. No escribiremos pedales demasiado largos, sino que nos conformaremos con poner de manifiesto su función. Lo más importante para nuestro objeto es que la dominante en cuestión comparezca dos veces: al comienzo y al término del pedal. Colocándola en estos dos puntos cumplimos bien la condición de que en ambos extremos el sonido pedal ha de ser consonancia. Esta repetición es un refuerzo que hace olvidar que el acorde procede del modo menor, aumentando, por así decirlo, el peso específico de la dominante, lo que favorece su capacidad de transformarse en el modo mayor. En ningún instante pierde el oído el sentido de lo que ocurre, porque la voz ligada cuida de esto. En general, sólo colocaremos un acorde de enlace entre el comienzo y el término del pedal, de manera que el conjunto tenga una duración de tres blancas.



Así, pues, en el dar (véase ej. 144) el V grado; en el alzar, el acorde de enlace; y en el siguiente dar de nuevo el V grado, pero eventualmente en otra posición (variante). Si pensamos qué grados pueden elegirse para el acorde de enlace, excluiremos de antemano los que obstaculicen la nueva interpretación del acorde. Que son aquellos más semejantes a *la* menor que a *la* mayor, o sea, los que contienen la tercera menor de la tónica, el *do*: los grados I, III y VI de *la* menor; y también los que pertenecen de tal manera a la región de *do* mayor que harían precisos pasajes cromáticos (ej. 144*d* y 144*e*), puesto que una dominante no debe originarse cromáticamente.

Pero como se mostrará en el próximo capítulo, la relación con la subdominante del modo menor es tal que el dominio de la tónica no desaparece nunca, y puesto que la inclinación de la dominante a convertirse al modo mayor es bastante fuerte, los grados I y VI no podrán perjudicar mucho tampoco. Sin embargo, lo más conveniente es elegir acordes tales que como dominante secundaria, tríada disminuida alterada o acorde de séptima disminuida alterada pertenezcan tanto a *la* menor como a *la* mayor. Que son: el II grado como dominante de la dominante *(si-re♯ -fa♯ -la)* o como acorde de séptima disminuida *(re♯ -fa♯ -la-do)*. Aquí, naturalmente, la tercera menor *do* tampoco perjudica. Pero también son adecuados los acordes de los grados II, IV y VI de *la* menor, que contienen el sexto sonido elevado; incluso pese a que contengan también el *do*, pero este sonido es aquí disonancia, y deberá descender a *si* (ej. 144*k*). El ej. 144*b* queda excluido a causa de la sucesión de fundamentales (III-V); en el ej. 144*c* (VII-V) el acorde sobre el VII grado es una tríada disminuida que exige un tratamiento distinto.



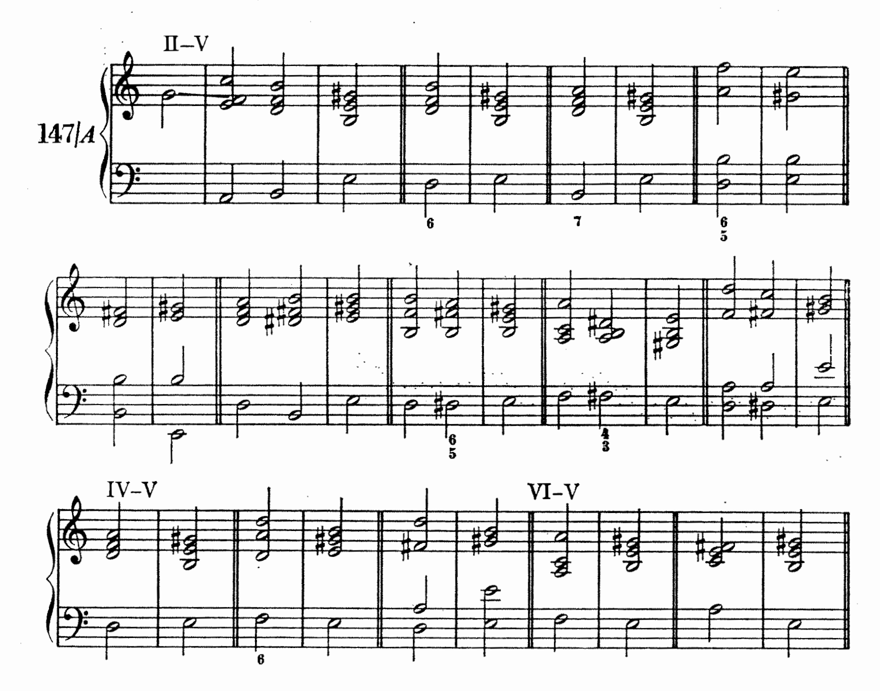
Quedan aún por examinar las sucesiones de fundamentales. Los únicos grados que dan sólo movimientos fuertes son el IV y el VI (ej. 145*e-h*: V-IV-V y V-VI-V), mientras que con el I y el II (prescindimos del VII y del III) ocurren movimientos descendentes (ej. 145*b*, 145*c*, 145*d* y 145*i*), lo que, desde luego, no es malo. Pero el I grado es poco conveniente, puesto que deberá aparecer, al terminar el pedal, como acorde de tónica de la tonalidad mayor. En ej. 145*e*, 145*f* y otros aparecen dificultades en la conducción de las voces, inevitables a causa de los movimientos con intervalos disminuidos o aumentados. El movimiento hacia abajo de los sonidos séptimo y sexto de *la* menor (en 145*g* y 145*h*) se explica fácilmente si convenimos en que nos encontramos ya en *la* mayor, lo cual está justificado si la introducción del pedal ocurrió con la dominante de la dominante u otro acorde semejante. Las formas más idóneas son aquellas en las que los sonidos del acorde del V grado se originan por un movimiento debido al tratamiento resolutivo de la disonancia. El acorde de enlace, si es un acorde de séptima, no puede aparecer completo. Se tratará de expresar la disonancia por medio de los sonidos más característicos: la fundamental, la séptima, y eventualmente la quinta disminuida.

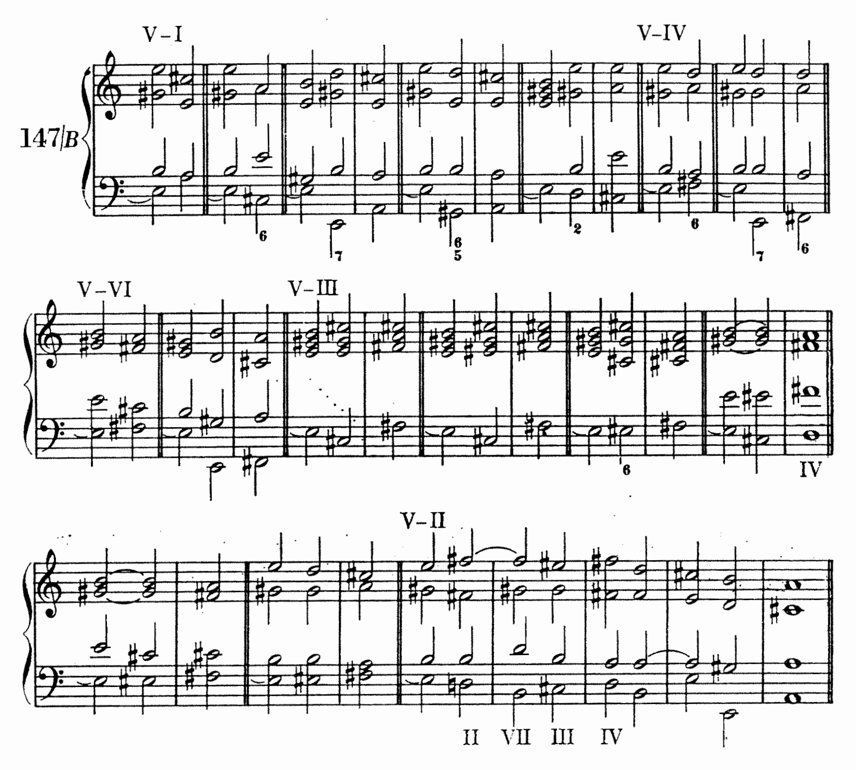
Para realizar el procedimiento de conversión llamado *extensión de la dominante* con un *sonido ligado* en alguna de las voces superiores, y para el denominado *paso por la dominante* valen las mismas indicaciones que se han hecho para el pedal.



La diferencia entre estas formas y el pedal reside principalmente en que la voz que se mantiene no es el bajo (ej. 146*a-e*), por lo que quizá habrá que evitar la fricción disonante demasiado dura, y en el paso por la dominante (146*f* y 146*g*) eliminar por completo la voz ligada. Es recomendable aquí el empleo de la conducción de voces a manera de escala, de forma que el acorde de enlace aparezca justificado en parte melódicamente y por notas de paso. El V grado puede ocurrir también aquí en primera inversión; tanto al comienzo como al final. La dominante de la dominante y otras formaciones acórdicas de ella derivadas prestarán un buen servicio, pues pueden dar a la dominante casi el peso de una tónica, cosa útil por varios conceptos. Especialmente cuando, como aquí, este acorde tiene que atraer hacia sí la atención, resultará bien presentarla de esta manera; lo que yo llamo *realizarla autotonalmente.*

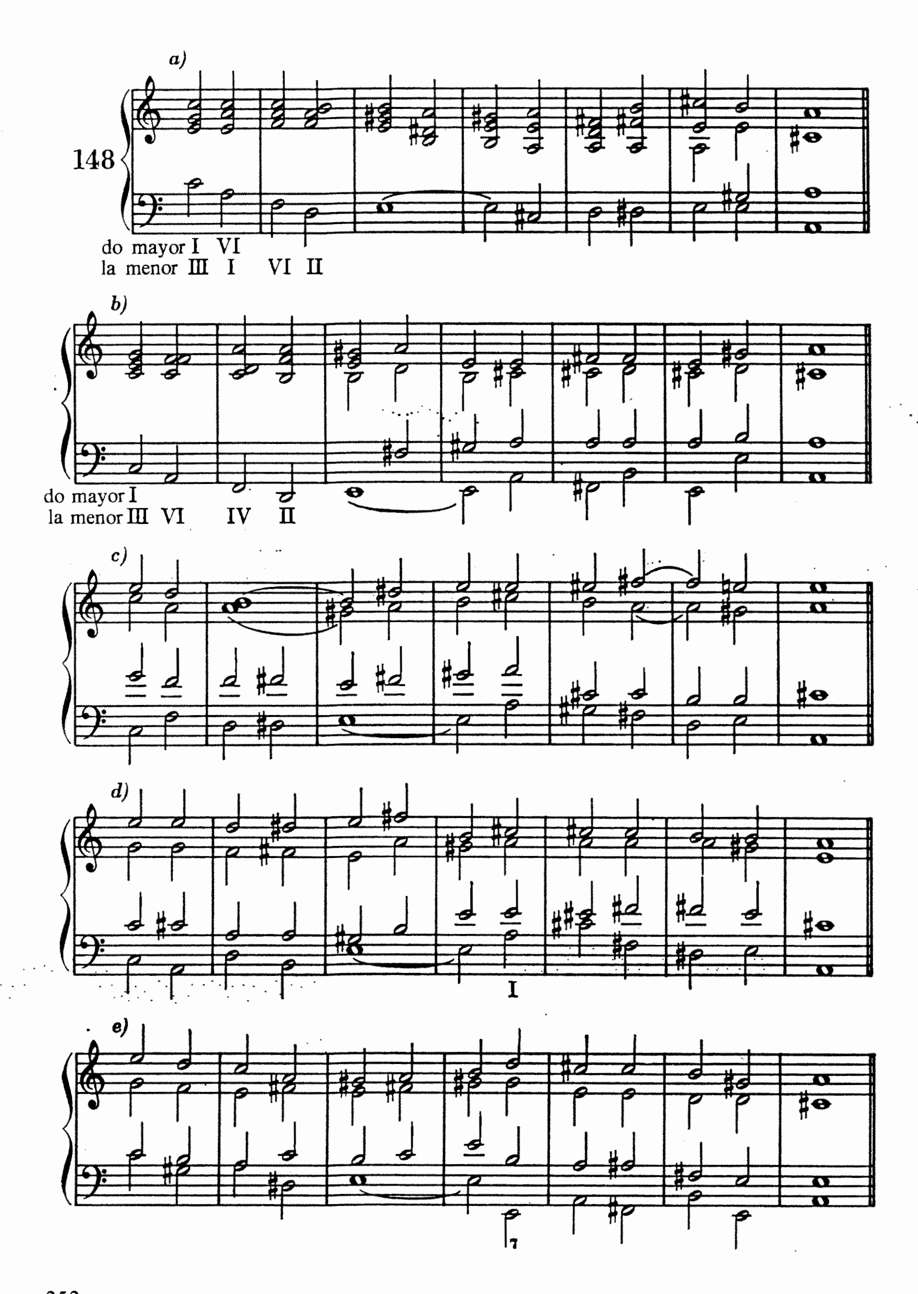
Las reflexiones que hemos expuesto respecto a la segunda aparición de la dominante sirven naturalmente también para la primera: la introducción se hace en ambos casos con los mismos acordes. En el ej. 147*A* hay una recopilación de posibilidades. (Los acordes no utilizables han sido ya señalados en el ej. 144*f-i*, donde se explica por qué no son adecuados para la "extensión de la dominante").





Aquí –lo repetiremos– es importante respetar los sonidos obligados. Que la tonalidad de partida sea *do* mayor o *la* menor es indiferente. Naturalmente se puede llegar a todos estos grados y formas también con el empleo de dominantes secundarias y otros acordes artificiales.

Hay que hablar ahora de la terminación del pedal. Se tiende al I grado, pero puede retardarse de diversas maneras (ej. 147*B*). Para ello tendremos en consideración en primer lugar los movimientos ascendentes de las fundamentales (V-I, las dos cadencias interrumpidas V-VI y V-IV, y V-III; este último paso, no obstante, es mejor realizarlo con la dominante secundaria sobre el III grado). Pero también podría pensarse en V-II si la continuación resulta buena. Es posible aquí un cambio de posición de los acordes. El acorde terminal debe colocarse inmediatamente sobre el alzar; pero se puede igualmente insertar aún el acorde de séptima o el acorde disminuido sobre el V grado, y así el primer acorde decisivo de la tonalidad mayor cae en el dar del compás siguiente.





Para no alargar excesivamente los ejercicios, se recomienda no usar como máximo más de cuatro o seis acordes antes de la aparición de la dominante.

En el ej. 149 se presentan modulaciones a *fa* ♯ menor, en las que se va a la dominante de la manera ya descrita, como si fuésemos a *la* mayor, y luego de esta detención sobre la dominante se llega a *fa* ♯ menor a través de la cadencia. Muy adecuadas para terminar son aquí la dominante secundaria y el acorde de séptima disminuida del III grado de la tonalidad mayor paralela (*la* mayor).

El alumno puede ejercitarse cambiando las modulaciones aquí indicadas simplemente a través de las cadencias: las del ej. 148 a *fa* ♯ menor y las 210
del ej. 149 a *la* mayor.



140



De la misma manera la modulación desde *la* menor:



En esta modulación el alumno puede ya emplear algunas dominantes secundarias más, acordes de séptima disminuida y similares, puesto que favorecen mucho la posibilidad de una interpretación diversa. Pero sin embargo será conveniente que realice los primeros ejercicios, también en esta ocasión, con pocos acordes alterados, a fin de conservar siempre un claro sentido de la sucesión de fundamentales. No deberá descuidar nunca esta cuestión aun cuando esté ducho en el manejo de los acordes aislados; y aun

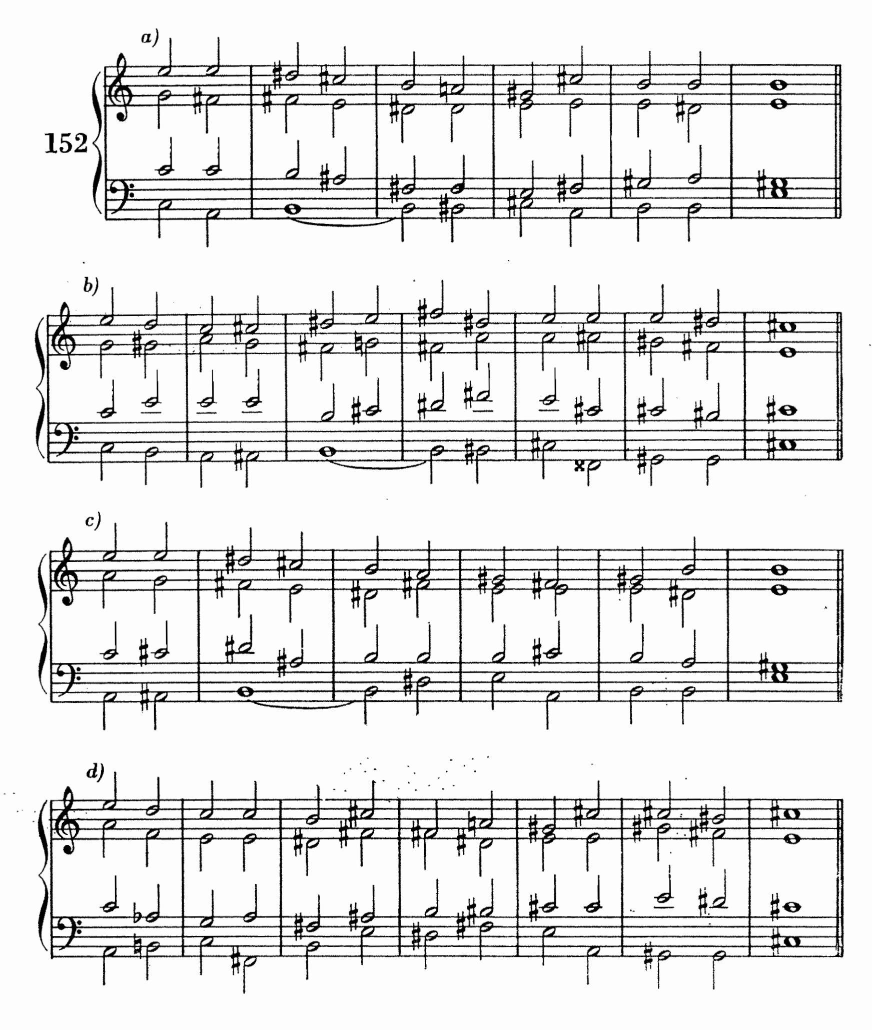
cuando no crea ya tener necesidad de controlar el movimiento de las fundamentales.

El alumno, que realiza ahora por primera vez ejercicios con sentido rítmico, se sentirá inclinado a pensar que cada dos compases equivalen a una frase, cosa nada recomendable especialmente si quiere dar a la voz superior una conformación un poco viva. A menudo, a través de las repeticiones secuenciales surgen compromisos motívicos a los que es muy difícil sustraerse. Así, resulta que un ejercicio dispuesto demasiado "melódicamente" la mayoría de las veces no es muy bueno.



La modulación *al cuarto círculo ascendente de quintas* se basa, como ya se ha dicho, en el mismo principio. Unicamente que aquí no se va a la dominante de *la* menor, sino a la de *mi* menor. Las relaciones de *do* mayor (*la* menor) con *mi* menor son tan estrechas, que no hay mayor dificultad en modular a *mi* menor que en ir a la dominante de *la* menor. En vez de considerar el acorde inicial como III grado de *la* menor, lo consideraremos como

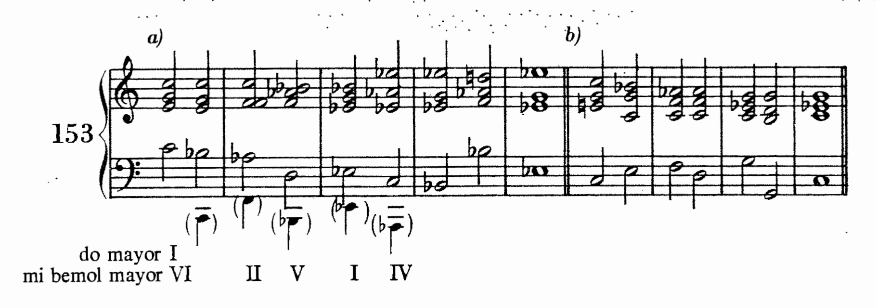
VI grado de *mi* menor. Todo lo demás –introducción de la dominante, detención o repetición de la dominante, terminación del pedal y cadencia– permanece igual, de manera que el alumno puede disponer también las modulaciones por transposición (con algunas pequeñas modificaciones) del tercer círculo ascendente de quintas al cuarto círculo, y viceversa, de éste al tercero. Recomiendo ensayarlo como ejercicio suplementario. Pero por lo demás, el alumno deberá realizar los ejercicios reflexionando por su cuenta.

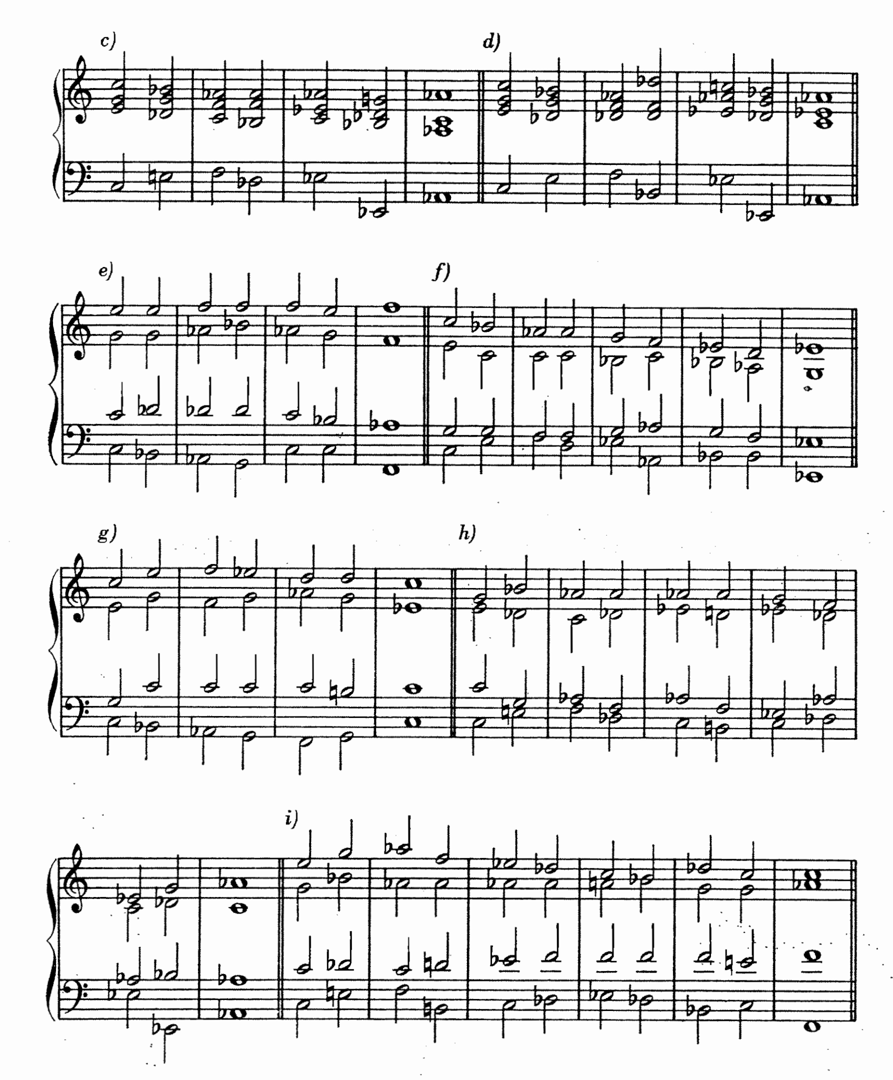


MODULACIONES AL TERCER Y CUARTO CÍRCULO DESCENDENTE DE QUINTAS

De *do* mayor y *la* menor a *mi* ♭ mayor, y de *do* menor a *la* ♭ mayor y *fa* menor

Para estas modulaciones utilizaremos un medio semejante –aunque no tan complicado– al empleado para las anteriores. Habíamos visto cómo después de una dominante, aunque proceda de una tonalidad menor, puede venir una tónica mayor en vez de una tónica menor. Aquí es al contrario: el I grado de una tonalidad mayor es considerado como dominante (o eventualmente como dominante secundaria) y seguido por una tríada menor. Hay aquí una analogía en la circunstancia de que las dominantes *(sol-si-re)* de las tonalidades homónimas (*do* mayor y *do* menor) son iguales, y por lo tanto el acorde *sol-si-re* lo mismo puede ir seguido por un acorde mayor que por uno menor. Si consideramos ahora el I grado de la tonalidad de partida *do* mayor (en *la* menor había que introducir primero este acorde mayor como III grado) como una tal dominante, entonces puede seguir inmediatamente un acorde menor sobre *fa*, favorecido eventualmente por una séptima *(si* ♭*)* orientadora. Y puesto que este *do* es una vez dominante (V grado de *fa* menor), y otra vez dominante secundaria (I grado en *do* menor, VI en *mi* ♭ mayor, III en *la* ♭ mayor), la tríada menor *fa-la* ♭ *-do* que le sigue lo mismo puede interpretarse como I grado (de *fa* menor) que como II grado de *mi* ♭ mayor o IV grado de *do* menor o VI grado de *la* ♭ mayor. Se alcanza así una región a la que no podíamos llegar con los medios hasta aquí disponibles. Esta modulación es extraordinariamente sencilla, porque, como se ha dicho repetidamente, el I grado tiene tendencia a resolverse en el sonido que está una quinta por debajo, es decir, a convertirse en quinta –o sea, en dominante– de ese sonido. La tendencia, desde luego, es hacia un acorde mayor. Pero también hacia uno menor, pues, aunque no sea su propia naturaleza, la convención posibilita que siga el acorde menor.

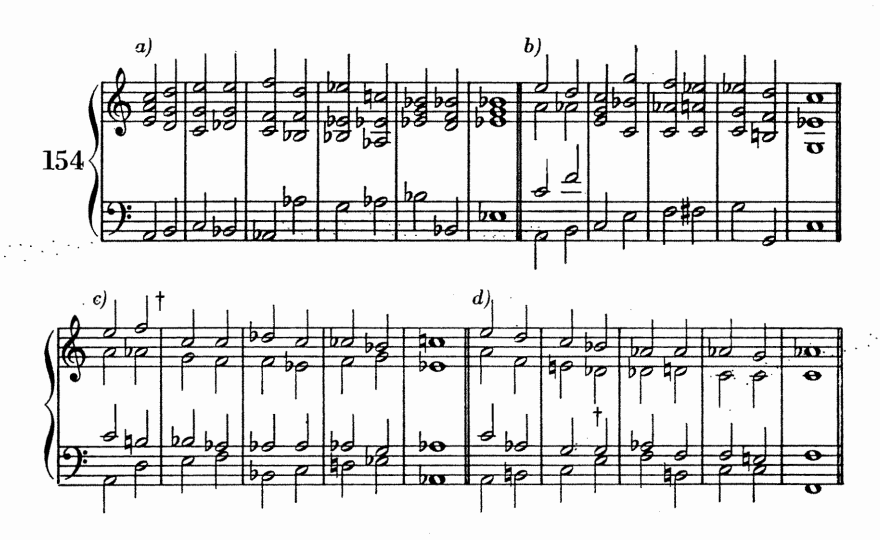




Aquí se origina fácilmente monotonía. Por ejemplo, como ocurre en 153*a*, si después del II grado (de *mi* ♭ mayor) se tiende a alcanzar la tonalidad de arribada por el camino más corto (V-I), ocurren repetidos saltos de cuarta hacia arriba de la fundamental. Esto no es recomendable, no sólo por monótono, sino –aunque sea muy natural– por una razón: porque es demasiado natural, demasiado obvio, ya que deja ver el esfuerzo por conseguir una solución mecánica. Por lo tanto, si se prohíben estas sucesiones, hay quizá una buena razón para ello, porque muestra poca fantasía quien se sirve de un medio tan obvio, tan barato. Tales sucesiones son buenas en sí. Incluso demasiado buenas. Y lo excesivamente bueno no se soporta. Por eso, el alumno procurará evitar estas sucesiones repetidas. No le ayudará mucho el empleo de inversiones, de acordes de séptima o de acordes de séptima disminuida. Y deberá buscar mayor variedad acudiendo a cadencias interrumpidas o insertando otros grados de la escala (ej. 153*f*).

En la *modulación al cuarto círculo de quintas descendente* la tonalidad de arribada se alcanza más favorablemente con una cadencia interrumpida (ej. 153*d*).

Un poco más difícil es la modulación partiendo de *la* menor: el *la* natural se enfrenta al *la* ♭ que ha de aparecer inmediatamente en la tonalidad de arribada (podría decirse que a manera de falsa relación). Para apartar radicalmente el *la* natural se recomienda tratarlo, en la voz en que resulte más llamativo (en el soprano o el bajo), como si fuera el sexto sonido de la escala de *do* menor, es decir, conducirlo al *do* a través de *si* (ej. 154*a*). Muy adecuado es el acorde de séptima disminuida *(si-re-fa-la* ♭ *)* porque, como se ve en el ej. 154*b*, permite el paso de *la* a *sol* pasando por *la* ♭. Mejor aún es la solución del ej. 154*e*, donde este paso se hace en el soprano, en la voz más notoria, y en la continuación aparece el *re* ♭ , con lo que la tonalidad de *fa* menor queda preparada con sus elementos más importantes.



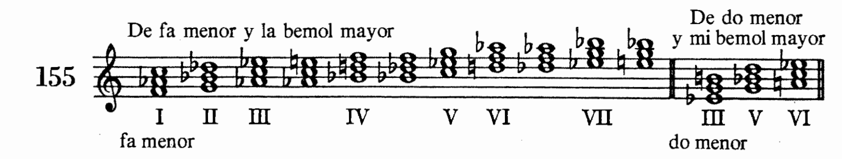


En el ej. 154*c* el acorde de séptima disminuida es seguido por un acorde muy determinante: el de séptima del I grado de *do*. Los sonidos del acorde de séptima disminuida no tienen necesariamente que surgir cromáticamente (ej. 154*d*). Además, podríamos permitirnos ya desde ahora *(de momento sólo en el acorde de séptima disminuida)* el empleo de pasos interválicos aumentados y disminuidos.

XIII

RELACIONES CON LA SUBDOMINANTE MENOR

En la modulación a los círculos descendentes tercero y cuarto del círculo de quintas hemos visto la relación de la tónica del modo mayor con la subdominante menor. Es decir, su facultad de poder ser dominante de una tríada menor. Naturalmente, esta circunstancia se aprovechará no sólo para modular, sino también para la ampliación de la cadencia, para enriquecer el proceso en el interior de una tonalidad. La nueva afinidad que ha sido establecida a través de la relación del acorde principal permite ganar para la tonalidad, además de los acordes propios de la escala y de los que hemos añadido adaptando las peculiaridades de los modos eclesiásticos, las tríadas secundarias de la tonalidad a cuya esfera pertenece este acorde menor de subdominante, es decir, los acordes del tercer y cuarto círculo de quintas, con lo que la tonalidad queda notablemente ampliada. Estos acordes son, para *do* mayor:



Antes de que pasemos a examinar la capacidad de aplicación de los nuevos acordes, hemos de darnos cuenta exacta del nuevo punto de vista así planteado, y consecuentemente hacernos ante todo esta pregunta: ¿es admisible y necesario usar estos acordes dentro de la tonalidad? La respuesta será: es algo natural y que se corresponde con el desarrollo de la armonía. En el sentido que aquí hemos de tomar en cuenta, este desarrollo consistirá –tras de haber empleado todas las combinaciones de tres y cuatro sonidos de una escala de siete grados y de haber permitido la entrada de los cinco sonidos restantes por medio de alteraciones (aunque en parte bajo una sola

denominación: en *do* mayor un *fa* ♯ pero no un *sol* ♭, un *si* ♭ pero no un *la* ♯)– en combinar entre sí los doce semitonos disponibles (de momento aún referidos a un sonido fundamental, es decir, en el ámbito de la tonalidad). Si ahora una modulación, como ocurre en la ópera, se limita a tender un puente entre dos fragmentos independientes y no relacionados entre sí, el grado de distanciamiento tonal carece en el fondo de importancia, puesto que cada uno de los dos fragmentos está limitado por su propia redondez tonal. Pero una desviación en el interior de un fragmento cerrado, al menos mientras la unidad armónica constituya el sentido de la tonalidad, sólo se justificará si puede ser referida a la tonalidad básica. Este es el caso en digresiones muy alejadas de la tonalidad principal, como puede verse, por ejemplo, ya en Beethoven, que introduce pasajes en *si* menor dentro de una sección en *do* menor, y elementos en *mi* menor dentro de secciones en *mi* ♭ mayor, cosa que Bach y Mozart no hacían todavía. Los acordes fundamentales de estos pasajes o elementos, para ser captados como unidad, deben instaurarse en la tonalidad principal de la misma manera que en el interior de un pasaje se comportan las sucesiones de acordes entre sí; es decir: deben poderse captar como unidad, y por tanto han de tener una interdependencia. Incluso en la música antigua la justificación de tales desviaciones armónicas no es una cuestión de afinidad, sino sólo un problema de exposición de esta afinidad a través de una distancia temporal y espacial adecuada y de una conexión gradual. Pero tiempo, espacio y velocidad no son medidas absolutas. Por eso hoy podemos reducir sus distancias al mínimo y yuxtaponer violentamente lo que en otra época había de colocarse alejado y enlazarse con precauciones. Tales nexos nos resultan habituales porque proceden de épocas anteriores, y por eso no es preciso cada vez traerlos explícitamente a la composición, sino más bien tomarlos como algo dado.

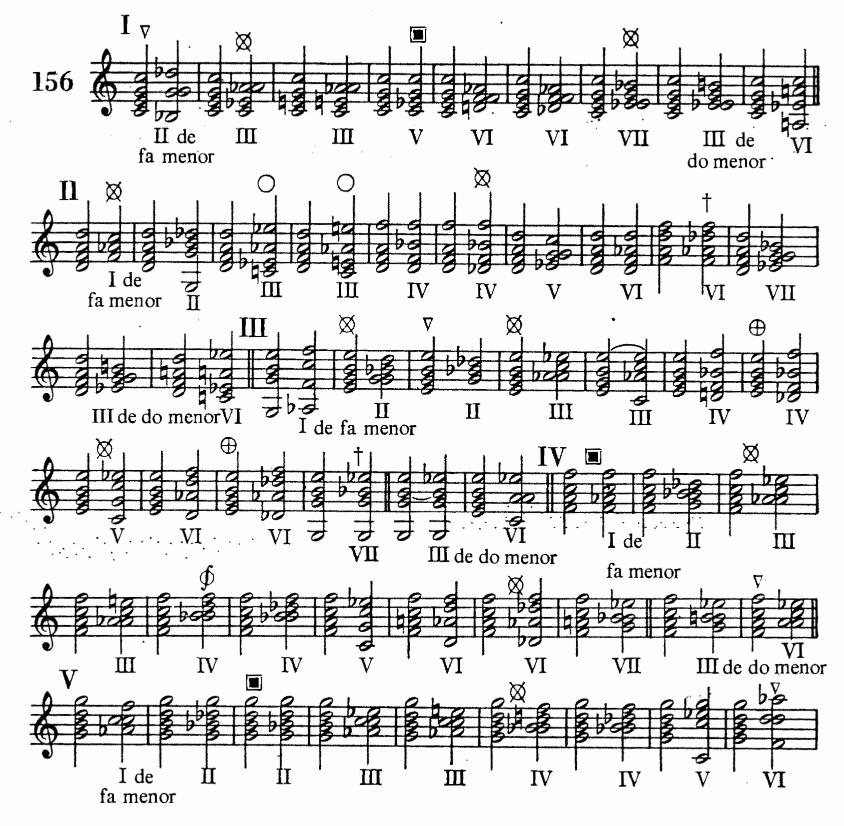
La contestación de esta primera pregunta reduce nuestra segunda pregunta a límites secundarios y más bien de significación práctica: ¿qué valor tiene este enriquecimiento de la tonalidad, qué ventajas pueden obtenerse de él? Hemos de prescindir aquí de valores expresivos tales como clima, caracterización, tensión, etc., para hablar sólo de valores constructivos. Como tal conocemos ya la capacidad de la armonía para conformar una conclusión: la cadencia, el final de un todo. Cierto que es posible también dar un relieve a las partes de ese todo sólo con los acordes propios de los siete grados de la escala. Pero como estos mismos siete acordes ocurren también en el interior de esas partes, en las grandes formas musicales se presenta la necesidad de recurrir a medios que suministren oposiciones más fuertes. Al desarrollarse la armonía, los procesos se aceleraron, la exposición se hizo más rápida. Pues cada vez se trata más no ya de meros conceptos, sino de enlazar amplios complejos entre sí, y este decurso acelerado exige una puntuación más rica, una separación más radical de las frases, una dinámica armónica más rica en grados, a fin de que quede más clara la elaboración del conjunto de los miembros y puedan distinguirse netamente los elementos principales y los secundarios. Los grados más próximos de afinidad no sirven ya para esta distinción, pues se enlazan entre sí y fluyen casi insensiblemente uno de otro. Luces más cortantes, sombras más oscuras: para esto sirven los acordes más alejados.

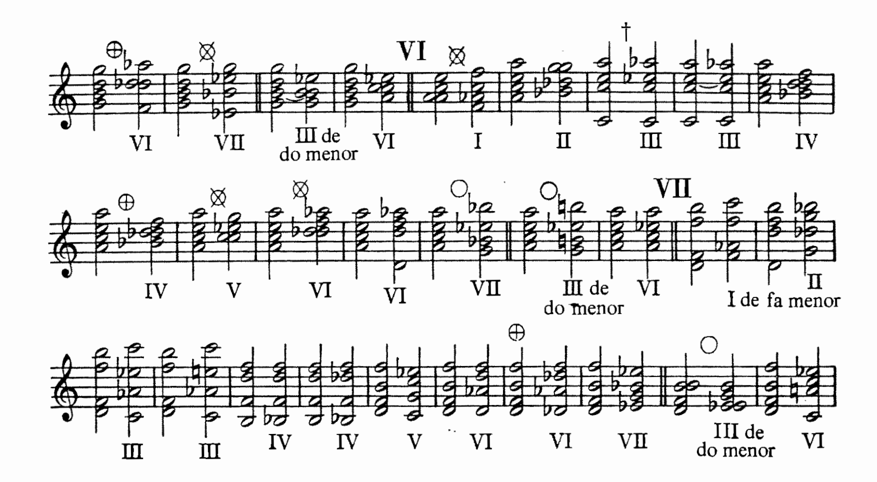
Nuestro juicio sobre las posibilidades de aplicación de estos acordes quedará limitado, por una parte, por consideraciones pedagógicas, y de otra parte por la convicción de que nuestra tarea no puede ser ayudar al establecimiento de particularidades insólitas o poco usuales que el arte rechaza y que la teoría no puede ya posibilitar; y finalmente, coarta también nuestro juicio el problema de la inserción de estos acordes en nuestro sistema expositivo, de si pueden ser usados desde ahora o más tarde.

Ante todo debe recordarse el origen de estos acordes: la región de la subdominante menor. Así, pues, están en fuerte contraste con las dominantes secundarias, que pertenecen principalmente a la región de la dominante (sólo la del I grado lleva a la subdominante, y la del VI grado conduce a la dominante de la dominante). De donde se deduce que algunas sucesiones son inhabituales por demasiado duras. En general estos acordes sirven para acentuar más y enriquecer el decurso de la región de la subdominante, y no siempre es fácil conectarlos directamente con la región de la dominante. Pues la afinidad de ambas regiones –conviene no olvidarlo– es mediata, no inmediata. El VI grado de *do* mayor y el I grado de *fa* menor son afines únicamente por su relación común con el I grado de *do* mayor: son, por así decirlo, "parientes políticos". Pero con el mismo derecho con el que en un conjunto de relaciones inferiores y más simples se supone que los grados IV y V de una tonalidad (que en otro sentido constituyen una oposición) son afines (por su posición con respecto al I grado), puede suponerse también en un terreno más elevado y complejo que el VI grado de *do* mayor es afín al I grado de *fa* menor a través de su común relación con el I grado de *do* mayor. La capacidad de reconocer la afinidad entre elementos alejados entre sí depende principalmente de la inteligencia y de la perspicacia del observador. El ser más primitivo en cuanto al conocimiento y a la sensibilidad considera sólo como suyos a sus miembros y a sus sentidos. El que está en un nivel más alto incluye también a la familia que de él se origina. En un grado mayor de elevación surge el sentimiento comunitario de la fe en la nación y en la raza propias, pero sólo quien está en la máxima altura de inteligencia y sensibilidad extiende ese amor fraterno a toda la especie, a la humanidad entera,

al universo. Convirtiéndose así en una partícula de algo infinitamente grande, se encuentra (por curioso que parezca) más a menudo y más perfectamente a sí mismo que el que limitaba su amor a sí propio.

Así, si las relaciones de afinidad de ciertos acordes dentro de la concepción más primitiva de la tonalidad no son aparentemente directas, el oído debe captar su capacidad para formar una unidad, porque en el sonido natural, que sirve de modelo, hay componentes que tienen entre sí afinidad muy remota, y sin embargo se reúnen en un complejo sonoro eufónico. Y esto ocurre en los sonidos simultáneos, cuando el oído tiene poco tiempo para determinarlos. Resulta como si fueran sucesivos. Es cierto que los componentes sonoros se producen en gradación dinámica según su grado de afinidad, pero el hecho es que suenan todos. Y nuestras imitaciones de este modelo natural nunca llegan tan lejos como el modelo mismo.





En el ej. 156 hay enlaces de los siete grados de *do* mayor con los nuevos acordes. Ante todo: ninguno de estos enlaces –aunque sea inhabitual– es malo o inutilizable. En determinadas circunstancias, cada uno de estos enlaces puede ser el único adecuado. Independientemente por completo de su eventual valor expresivo. Bajo estas condiciones damos las siguientes normas y salvedades:

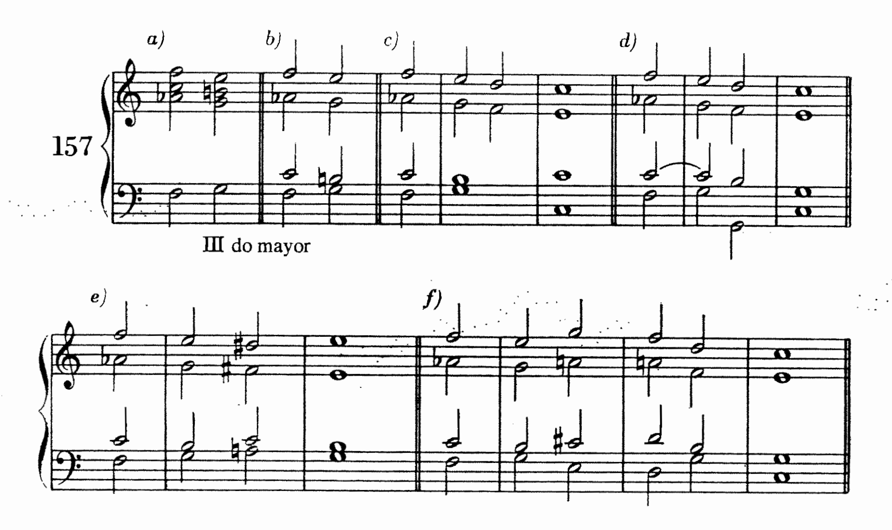
NORMAS

I. En primer lugar son desusados aquellos enlaces que ocasionan dificultades en la conducción de las voces. Nuestra armonía ha sido extraída en gran parte de los resultados que se producían en el movimiento de las voces en la música polifónica: lo que originaba dificultades en la conducción de las partes era tradicionalmente evitado, y por lo tanto inhabitual. Este es el caso en los enlaces II-VI, III-VII y VI-III (ej. 156, pasajes señalados con †) a causa del peligro de las quintas paralelas, pero también por otra razón que más adelante examinaremos; y en los enlaces III-IV, V-VI, VI-IV y VII-VI (ej. 156, pasajes señalados con ⊕) a causa de los intervalos melódicos aumentados y disminuidos. Lo mejor será que el alumno evite por ahora estos casos. Si alguna vez hace uso de ellos, esto no dependerá ya del estudio de la armonía, sino de las necesidades formales de un artista. Y todo lo que hace un verdadero artista está bien hecho. En cambio la armonía recomienda únicamente lo que es habitual y tiene por ello un lugar dentro del sistema expositivo.

II. Es obvio, para nosotros, que queden eliminadas todas aquellas tríadas disminuidas introducidas débilmente (I-II, III-II, IV-VI, de *do* menor, y V-VI; ej. 156, bajo el signo ▽).

III. Enlace del IV grado de *do* mayor con el IV grado de *fa* menor (ejemplo 156, al signo ⊕). El IV grado de *fa* menor es la subdominante de la subdominante de *do* mayor, y por la fuerza natural que la subdominante tiene sobre la tónica resulta claro que la tonalidad puede perderse fácilmente. Para recobrarla de nuevo poseemos por otra parte ya bastantes medios. Pero estos medios serían aquí más interesantes que los que originaron la pérdida de la tonalidad. Es aburrido que los policías sean más interesantes que los ladrones. Si queremos alejarnos tanto de la tonalidad, si queremos ser tan revolucionarios, dispondremos más adelante de medios más divertidos.

IV. El enlace III-I puede despertar escrúpulos justificados, y más especialmente cuando se trata del caso inverso: el enlace del I grado de *fa* menor con el III de *do* mayor (ej. 157*a* y 157*b*). En este desusado enlace el oído no quiere entender el acorde *mi-sol-si* como III grado de *do* mayor, sino que prefiere captarlo como una variante del ej. 157*d*, que, por otra parte, suena de manera muy semejante al ej. 157*c*. No tanto por el hecho de que estos dos acordes no ocurran uno junto a otro en ninguna tonalidad como porque esta semejanza sugiere al oído la interpretación más cómoda, que no es precisamente la solución correcta. Sin embargo, los ejs. 157*e* y 157*f* muestran que este acorde de sexta puede ser un III grado si luego es proseguido como tal.

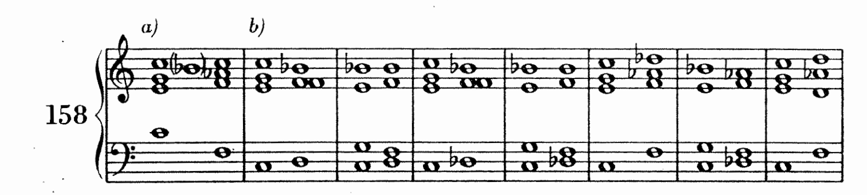


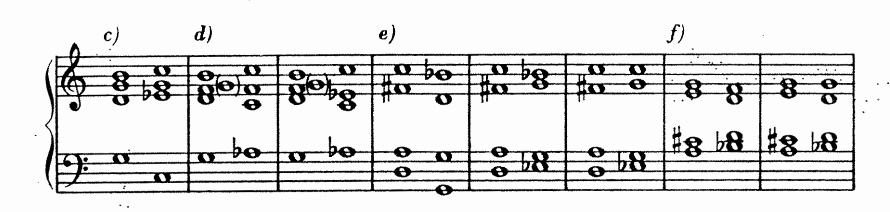
V. Los enlaces para los que se puede encontrar una analogía en alguna tonalidad no demasiado alejada, es decir, si los acordes en cuestión aparecen como grados propios de alguna escala, o si solo uno de ellos es una dominante secundaria, no presentan ninguna dificultad, con tal de que los sonidos que están entre sí en falsa relación sean eliminados melódicamente (o sea, bien teniendo en cuenta los sonidos obligados o bien cromáticamente): en tales enlaces será a menudo posible la doble interpretación de los acordes.

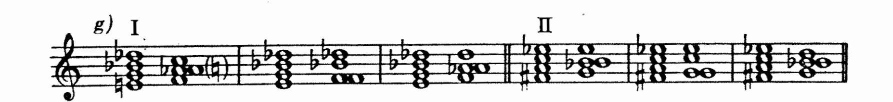
VI. Igualmente favorables son los enlaces en los que es posible la conducción cromática de las partes sin que sea necesario introducir en otras voces intervalos aumentados o disminuidos.

VII. Lo decisivo, como siempre, es la sucesión de fundamentales.

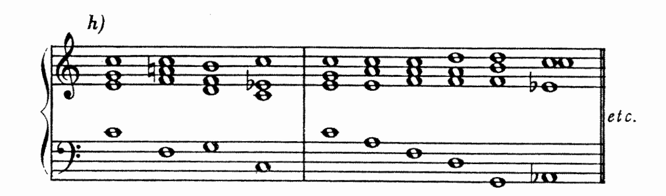
En el ejemplo 158*a-g* aparecen aquellas formas que pueden ser enlazadas fácilmente con dominantes, dominantes secundarias y acordes similares. Para ello sirven adecuadamente en el ejemplo 158*a, b* el I grado, en 158*c, d* el V, en 158*e*, la dominante secundaria del II grado, en 158*f* la dominante secundaria del VI grado, y en 158*g* el acorde de séptima disminuida sobre los grados I, II, V y VI. En todos estos enlaces no se presenta ninguna novedad. Para cada uno de ellos encontramos analogía (en *do* menor, *fa* menor, *sol* menor y *re* menor). Lo único difícil, a veces, es evitar las falsas relaciones, como muestra el ejemplo 158*h*.





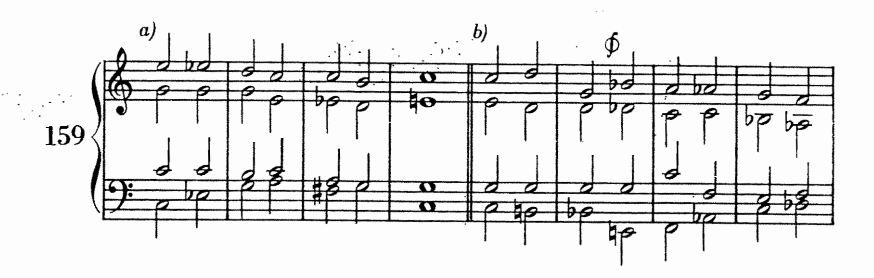


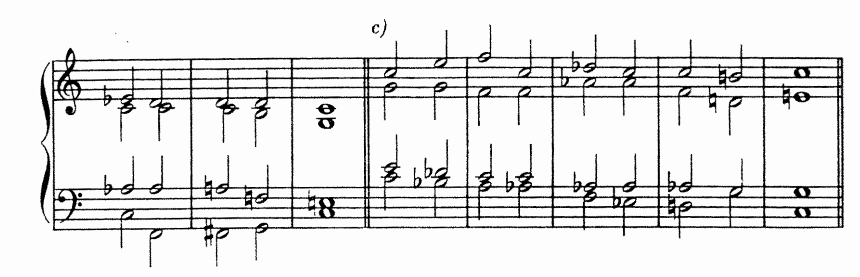




El tratamiento con los sonidos obligados, con cromatismo y con acordes de séptima disminuida, en cuyo manejo está ya ducho el alumno –pero que precisamente por esto puede pasársele por alto– ayuda a resolver estos enlaces.

Muy sencillos y fáciles de insertar son aquellos enlaces en los que un acorde menor se origina de otro mayor conservando la misma fundamental (ej. 156, en ▣). El alumno sabe ya, desde el capítulo sobre las dominantes secundarias, donde hablábamos del V grado *sol-si♭-re* (en *do* mayor) como procedente del modo dórico, cómo hay que actuar aquí, y sabe también que la generación cromática de estos acordes menores tiene un valor más melódico que armónico. En el ejemplo 159*a* el acorde menor (acorde de sexta sobre *mi♭*) no tiene influjo alguno sobre el acorde que sigue. En cambio, en 159*b*, el acorde menor del V grado de *do* (sobre *si♭*) prepara la región de la subdominante. Y en 159*c* el *la♭*, introducido cromáticamente en el bajo, actúa de manera que el acorde de sexta siguiente *fa-la♭-re♭* ocurra sin ninguna sorpresa.





En estos enlaces en los que una tríada mayor se convierte en una tríada menor se recomienda el paso cromático de la tercera en el bajo, para que el movimiento no se interrumpa. Tampoco es que con esto se pueda obtener mucho resultado, ya que el cambio que se produce en el complejo sonoro es mínimo. Esta debe de ser la razón por la que tales movimientos de las partes suelen notarse en valores menores que los demás. Por ello en nuestro caso, que usamos las blancas, deberíamos utilizar aquí negras.

Tienen una eficacia de gran alcance sucesiones como las siguientes: I grado de *do* mayor con III o VII de *fa* menor (respectivamente I y V de *la ♭* mayor), y las semejantes partiendo de los otros grados (ej. 156, en ⊠). En el II grado se da un caso menos que en los otros acordes menores (ej. 160, en Φ). Podría imitarse ciertamente la relación existente entre éstos, pero no podría invocarse el grado de afinidad que aquí ocurre. De la misma manera, en los acordes mayores hay sólo dos casos.



Lo determinante para la valoración armónica de estos enlaces es simplemente el movimiento de las fundamentales. El salto fuerte de tercera hacia

abajo no requiere ninguna explicación, y el salto débil de tercera hacia arriba es considerado aquí de la misma manera que anteriormente. Puedo prescindir de la habitual explicación de "afinidad de tercera" o "afinidad de quinta" que hoy se estila para estos enlaces, pues los encuentro suficientemente motivados con el hecho de que en resumidas cuentas son afines. De alguna manera, todos los acordes poseen entre sí alguna afinidad, lo mismo que todos los hombres. Que constituyan familia, nación o raza no deja de tener un interés, pero esto es accesorio al lado del concepto de género, que abre perspectivas muy distintas de las de las relaciones específicas.

Un medio será siempre adecuado para realizar estos enlaces de manera llana y convincente: el cromatismo. Antes, en casos más sencillos, cuando las afinidades eran cercanísimas, nos servíamos de una parte de la escala correspondiente a la tonalidad de partida o a una tonalidad afín para la justificación del proceso armónico. Ahora, y cada vez más, es una escala única la que va asumiendo todas las funciones: la escala cromática. Es fácil comprenderlo, porque habiendo reconocido nosotros la escala como una melodía simple, como una forma musical basada en una ley primitiva pero clara y de sencilla comprensión, no podemos negar esta misma propiedad a la escala cromática. Su fuerza melódica ayuda a enlazar lo que posee sólo afinidades lejanas: este es el sentido del cromatismo.

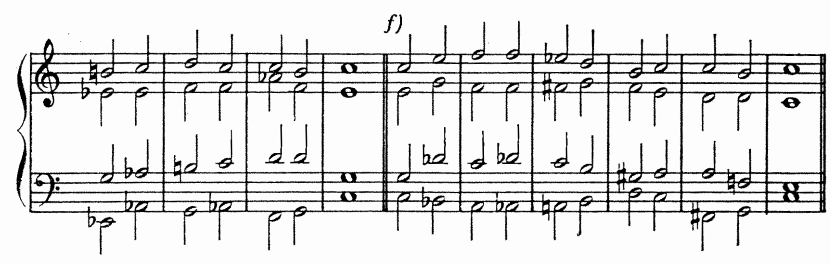


Hasta cierto punto difíciles de tratar (por lo que se refiere a la conducción de las partes) son los casos del ejemplo 160, en ⊕. Aquí no será siempre fácil eludir saltos desusados en las voces. Al principio, el alumno hará bien eligiendo sólo aquellos enlaces en los que no se presente esta necesidad (ejemplo 161). Cuando tenga más seguridad, podrá entonces arriesgarse a manejar intervalos aumentados o disminuidos, especialmente en las voces interiores. Aquí tales intervalos perturban mucho menos, pues los procesos melódicos dependen cada vez en menor medida del arquetipo de la escala mayor o menor. Y por lo tanto no es impertinente ya la interpretación diversa de un sonido (cambio enharmónico), que la mayor parte de las veces conduce a un restablecimiento del equilibrio melódico. Desde luego, cuanto mayor sea la

proximidad imitativa en las líneas de las partes a la escala, más fácilmente se percibirán dichas voces. El alumno debe tener esto presente. Para los movimientos de segundas aumentadas recomiendo seguir el modelo de la llamada "escala menor armónica" (en la que veo la auténtica escala *melódica* del modo menor).

Algunos ejemplos mostrarán las posibilidades de transformación de estos enlaces:

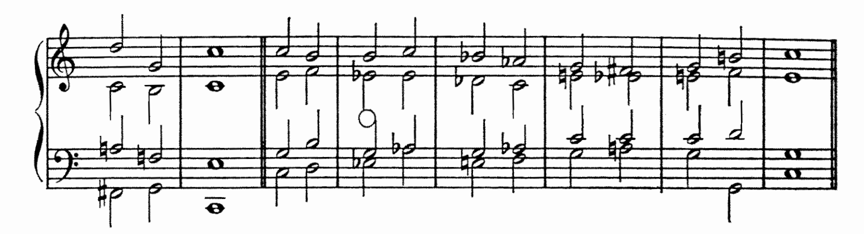




He elegido para estos ejemplos la cadencia. Pues de estos enlaces se está siempre inclinado a creer que son más modulantes que cadenciales. Y probablemente los teóricos afirmarán que se trata de modulaciones desde *do* mayor a otra tonalidad "y regreso". Esto, desde luego, puede también ocurrir; pero la suposición de que se trata aquí de modulaciones sólo en el sentido estricto en que hemos hablado antes, según el cual todo acorde que siga al acorde de tónica significa una desviación de la tonalidad y que por lo tanto no pueden ocurrir modulaciones estrictamente hablando, ofrece ante todo la ventaja de enseñar al alumno a considerar el conjunto como una unidad. Y esto se corresponde, sin duda, bien con el pensamiento musical, como se muestra, por ejemplo, en las variaciones armónicas, donde a menudo el tema se mantiene inequívocamente en la tonalidad de partida, pero en las variaciones se aprovechan las relaciones de afinidad, que se pueden considerar como modulaciones, lo que resulta más cómodo. Pero que no lo son realmente, como tampoco lo son los pasajes correspondientes del tema.

Los enlaces marcados con ○ en el ej. 156 no han sido aún estudiados. Habrá, pues, que insertarlos y continuarlos teniendo sólo en cuenta sus tendencias. También aquí la conducción melódica rendirá los mejores servicios.



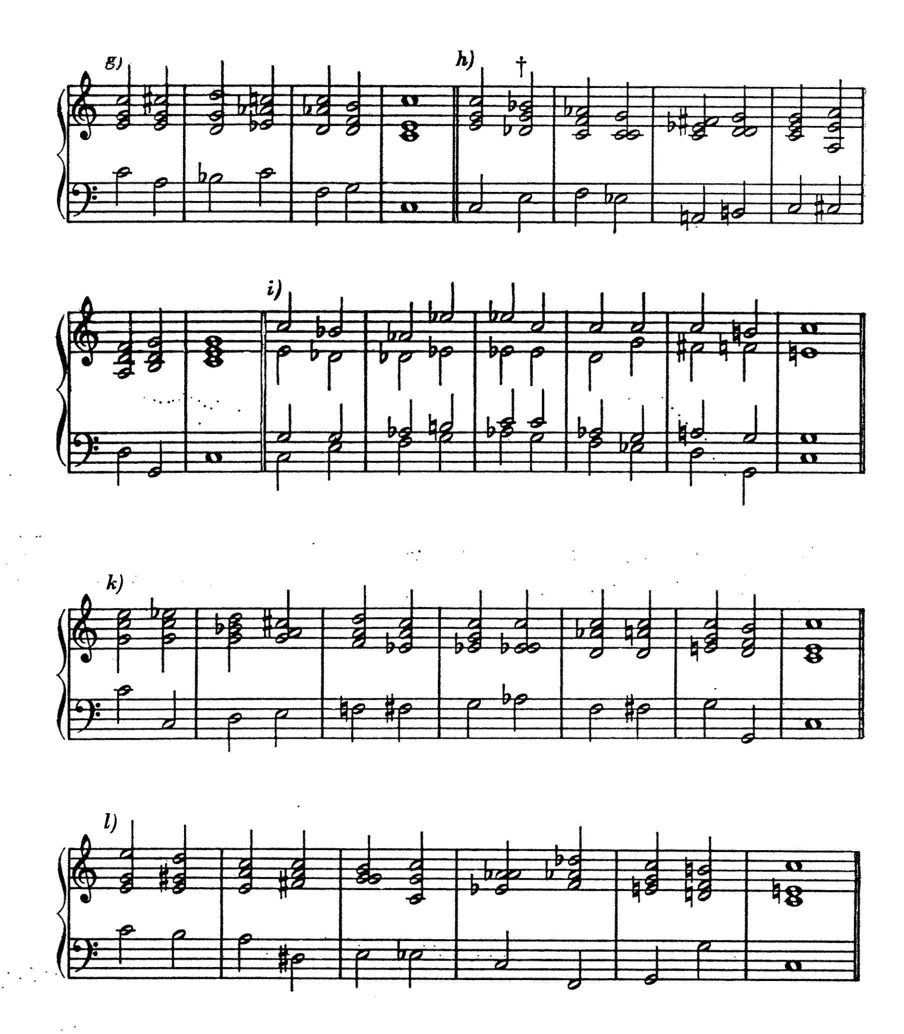


Los ejemplos del 164 muestran el aprovechamiento de los acordes menores de la subdominante. Partiendo del modo menor recomiendo emplear al principio sólo las relaciones obtenidas a través de la tonalidad homónima mayor. Así, en *do* menor, los acordes relacionados con la subdominante menor de *do* mayor. Más adelante puede el alumno aprovechar las relaciones más amplias (a través de la tonalidad paralela mayor, es decir, en *do* menor la de *mi* ♭ mayor). En los primeros ejercicios, esto le llevará a menudo a situaciones difíciles.









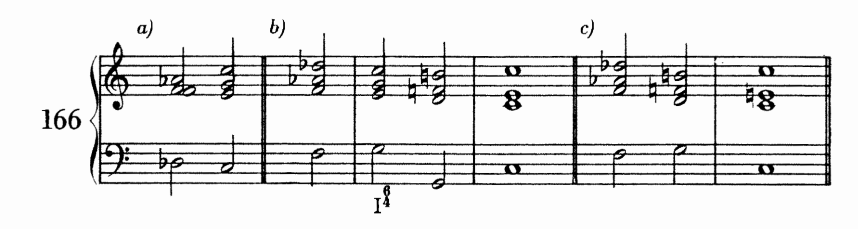
En el ej. 164*g* sería mejor que el *si* ♭ del bajo descendiera al *la* ♭; pero la continuación muestra –lo mismo que en el 164*k* el *do* que asciende al *re* sería mejor que descendiese al *si*♭– que los acordes fuertes que siguen ayudan a superar esta duda.

En el ej. 165 se aprovechan primero sólo en *do* menor las relaciones
280 de la subdominante de la tonalidad mayor homónima (*do* mayor), y luego las más extensas de la tonalidad mayor paralela, partiendo de *la* menor.



El alumno deberá hacer gala ya aquí de un cierto gusto y sentido de la forma. Pues sólo con indicaciones no pueden resolverse las numerosas posibilidades que ocurran. Encuentro más favorable que sea medroso que que sea osado; que dude antes de utilizar enlaces duros en vez de lanzarse ligeramente a emplearlos. ¡Tiene que saber distinguir! Aun cuando iremos mucho más allá todavía del estadio en que nos encontramos, aun cuando lleguemos a un punto en el que nada sea malo en sí, y quizá tampoco nada bueno, la actividad del órgano que queremos desarrollar –el sentido de la forma– consistirá en la precisión para elegir, no en no encontrar obstáculos.

En el ej. 164*d*, en †, se ha empleado la llamada *sexta napolitana.* Es un acorde de sexta obtenido por la relación de la subdominante menor, acorde que tanto en *do* mayor como en *do* menor es *fa-la* ♭ *-re* ♭, y por ello va referido a su origen propio de la escala como VI grado de *fa* menor (y respectivamente IV grado de *la* ♭ mayor). Dentro de la tonalidad de *fa* menor su enlace con el V grado no es nuevo (VI-V en el ej. 166*a*). Pero su aparición típica es como imitación del II grado en la cadencia (ejs. 166*b* y 166*c*). Por ello se ha supuesto que era una modificación cromática del II grado. Sin embargo, para ser exactos, se le debe considerar como un representante del II grado.



Si suponemos que es una transformación cromática del II grado esto significaría que la fundamental y la quinta han sido rebajadas. Pero hay que rechazar decididamente la suposición de que la fundamental haya sido alterada en sentido descendente. Dejando aparte el hecho de que una suposición de este tipo será aprovechada en un caso (el del acorde aumentado de sexta, que veremos en seguida) que constituye en cierto sentido una excepción, tal cosa es la más descarriada que podemos hacer. Las fundamentales, en nuestro sistema, son puntos fijos desde los que medimos todo lo demás. La unicidad de todas las medidas que encontremos está garantizada por la estabilidad absoluta de tales puntos. ¡¡De ninguna manera podemos desplazarlos!! Otra cosa muy distinta es suponer que en el segundo lugar de la escala (como en el modo menor en los lugares sexto y séptimo, y en muchos lugares de los

modos gregorianos) hay dos sonidos fundamentales: *re* y *re* ♭. Esta suposición puede ser trasladada fácilmente a toda la escala, obteniendo así una base para el análisis de los fenómenos armónicos: la escala cromática. Luego en *do* mayor puede haber dos acordes distintos sobre el II grado. Quizá llegue a fundarse una nueva teoría basada sobre la escala cromática; pero entonces probablemente también cada grado tendrá un nombre diferente.

Contra la suposición de un rebajamiento de la fundamental habla también la manera en que se presenta la sexta napolitana. Pues ocurre frecuentemente (ej. 167*a, b, c, d, e*) resolviendo inmediatamente tras del I grado (aunque también de muchos otros acordes idóneos), la mayoría de las veces en la segunda inversión del I grado o en el V grado.

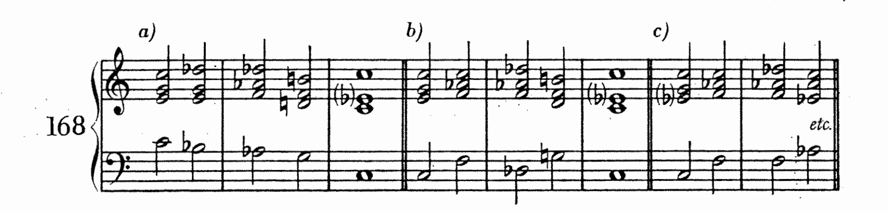


Si realmente la fundamental estuviera rebajada, la sexta napolitana debería ocurrir a menudo tal y como se ve en el ej. 167*f, g.* Pero estos casos, sin que sean naturalmente excepciones, son rarezas. Y el que se presenten así tampoco demuestra que la sexta napolitana tenga su origen en el rebajamiento de la fundamental, sino solamente que, en el momento oportuno, todo puede ser bueno.

La sexta napolitana, pues, es considerada como el representante del II grado en la cadencia. En este sentido se la encuentra también a veces como acorde de cuarta y sexta (ej. 168*a*), pero, por su efecto estereotipado, aparece, cuando el acorde está formado por sus sonidos propios, en estado fundamental (ej. 168*b*). Cuando este acorde ocurre en casos en que no realiza la función típica de la sexta napolitana (representación de un grado en la cadencia) se utiliza su mismo nombre, lo cual quizá no es muy adecuado, aunque este detalle carezca de importancia (ej. 168*c*).

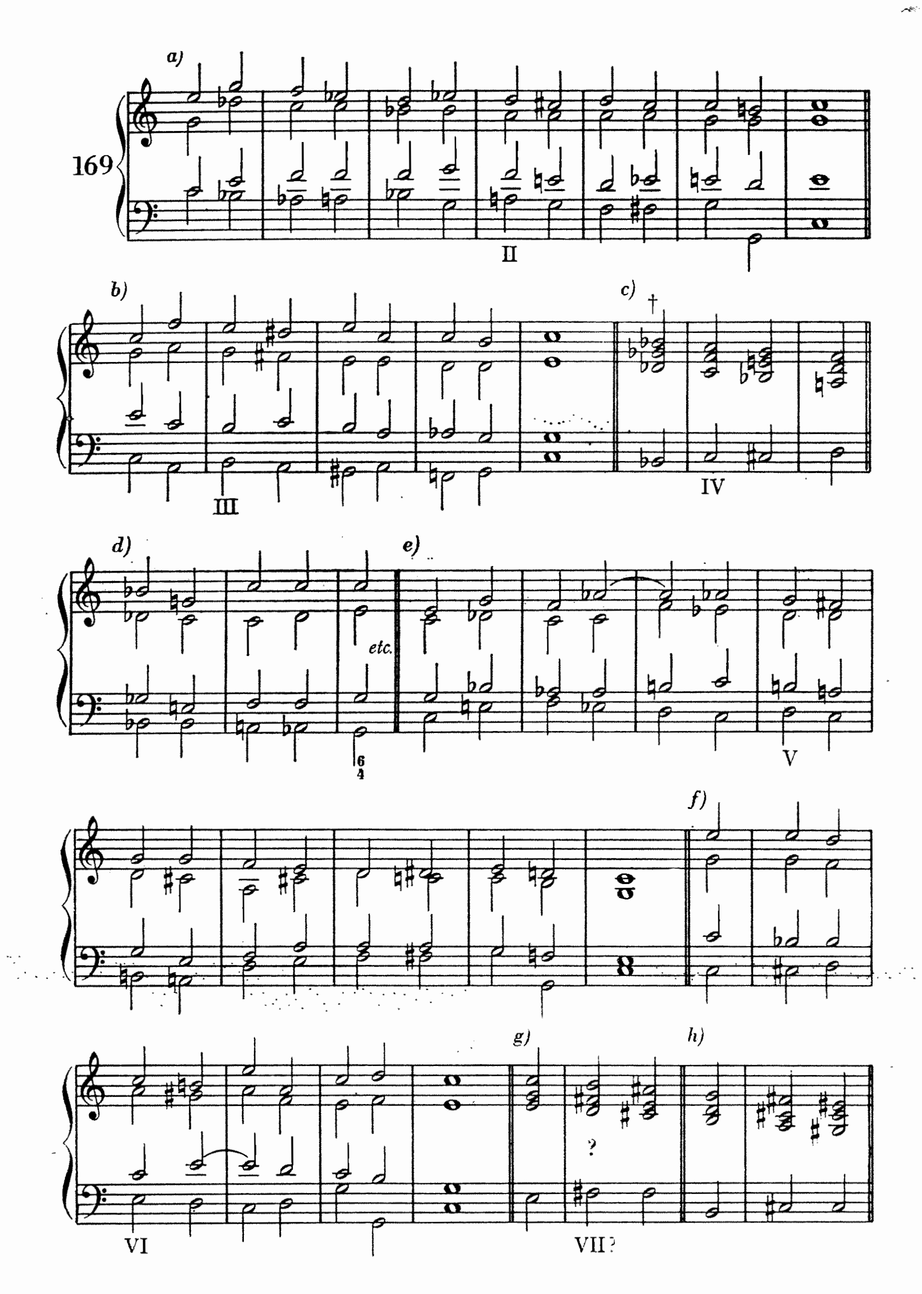


En el ej. 167*g* se muestra una posibilidad de que la sexta napolitana se origine por el rebajamiento simultáneo de la fundamental y de la quinta. Esta conducción (si se quieren evitar las quintas efectivas) es sólo posible cuando las partes implicadas se encuentran a distancia de cuarta, o bien con una conducción de las partes especialmente artificiosa (ej. 168*d*). Naturalmente, tal conducción no es mala ni prohibitiva. Pero a pesar de la mediación de la subdominante, estos dos acordes son casualmente los más alejados, los de afinidad más apartada entre todos. Y si se enlazan inmediatamente se llega bruscamente a esa frontera en la que ya todos los acordes pueden ser indistintamente enlazados entre sí. Como esta sucesión es inusitada, el alumno no usará de momento tales enlaces. Se excluyen también por la misma razón (como se dijo antes) los enlaces análogos partiendo de los otros acordes menores (grados III y VI, ej. 156 en †).

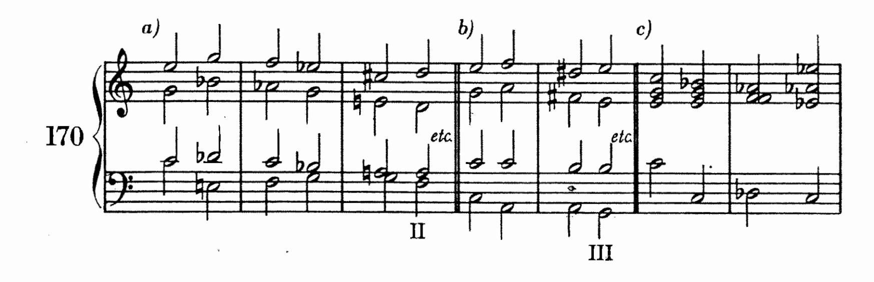




La función de la sexta napolitana puede ser imitada por cualquier acorde de sexta de una tríada mayor, y por tanto por el I y el V grado. Bien que estos dos últimos no llevan a acordes propios de la escala (ej. 169*g, h*) y por ello no son por ahora utilizables. Pero si se procede inversamente, es decir, si se busca para cada acorde propio de la escala el acorde de sexta aunque sea extraño a la escala –que están en la misma relación que la sexta napolitana con el acorde de cuarta y sexta del I o del V grado–, entonces tendremos las formas usadas en el ej. 169.



Obsérvese que el enlace con el acorde de cuarta y sexta, a causa del efecto estereotipado de éste, puede fácilmente desorientar sobre el significado armónico que este giro tiene para la tonalidad. Puede caerse fácilmente en esta ambigüedad, pero al menos debe tenerse presente. Por ello se recomienda emplear primero estos acordes en la otra función: según el modelo II-V.





Quedan por examinar sólo algunos enlaces de la relación de subdominante. Siempre teniendo en cuenta la idea básica: todo enlace, en lugar oportuno, puede ser bueno, podría afirmarse que no se ha omitido aquí apenas nada digno de mención.

XIV

EN LAS FRONTERAS DE LA TONALIDAD

Algo más sobre el *acorde de séptima disminuida*; luego sobre *la tríada aumentada;* más adelante: los acordes *aumentados de quinta y sexta, de tercera y cuarta y de segunda,*. y el *acorde aumentado de sexta* (sobre el II grado y sobre los otros grados de la escala). Algunas *otras alteraciones del II grado;* las mismas alteraciones en otros grados. *Enlaces* de acordes alterados y errantes.

La introducción de los acordes de los que hemos tratado antes puede ocurrir de manera mucho más suave y mediata si nos servimos de acordes errantes. De estos conocemos por ahora dos: el de séptima disminuida y la tríada aumentada. Hemos mostrado (al tratar del acorde de séptima disminuida, en el cap. X) que el primero de esos dos acordes, si se considera como un acorde de novena con la fundamental sobreentendida y no sólo sobre el V grado, sino también (como las dominantes secundarias) sobre los demás grados, puede ocurrir tanto en el modo mayor como en el menor. Al examinar después (ej. 141*a*) las dos cadencias interrumpidas más corrientes, hemos establecido la conexión de este acorde con un gran número de acordes heterogéneos y mostrado su extraordinaria capacidad para aproximar relaciones distantes, para dulcificar sucesiones de apariencia muy brusca. Gracias a estas peculiaridades, el acorde de séptima disminuida ha tenido un importante papel en la música. Y allí donde aparecía alguna dificultad, se echaba mano de este taumaturgo, bueno para todos los usos. Si una pieza se titula "Fantasía cromática y fuga" podemos estar seguros de que este acorde tendrá un papel principal en la aparición de tal cromatismo. Pero además se le reconocía otra significación: era el acorde "expresivo" de su época. Cuando se trataba de expresar el dolor, la excitación, la ira o cualquier otro sentimiento impetuoso, aparecía casi exclusivamente este acorde. Así ocurre en Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, etc. Y todavía conserva este papel en las primeras obras de Wagner. Pero ya ha llegado a su fin. Este huésped insólito, voluble, infiel, que hoy estaba aquí y mañana allí, se había hecho sedentario, se había



aburguesado, se había convertido en un filisteo jubilado. Había perdido el atractivo de la novedad y con ello su dureza, pero también su brillo. Ya no tenía nada que decir a un tiempo nuevo. Y así descendió desde las altas esferas del arte musical a las regiones inferiores de la música ligera. Sólo allí encuentra la función sentimental de expresar momentos sentimentales. Se ha hecho trivial y blando. ¡Se ha hecho trivial! No lo era de nacimiento; él era duro y brillante. Pero hoy se le usa casi solamente en esa musiquilla que remeda, siempre con retraso, lo que en el gran arte tuvo éxito. Otros acordes se han situado en su lugar. Unos para reemplazar su capacidad expresiva, y otros para sustituir su capacidad de empleo vario: la tríada aumentada, ciertos acordes alterados y algunos complejos sonoros que se anunciaron como retardos o como notas de paso ya en Mozart o Beethoven y ya como acordes independientes en Wagner. Sin embargo, ninguno de ellos era exactamente igual a él; lo que por otra parte les procuraba una protección contra la trivialización que resulta de un empleo abusivo. Pero no obstante, estos sustitutos perdieron igualmente pronto su atractivo, quedaron agotados, y esto explica por qué inmediatamente después de Wagner, cuya armonía pareció increíblemente atrevida, se han buscado otros caminos; fue el acorde de séptima disminuida el que desencadenó este movimiento, que no podrá detenerse hasta cumplir el deseo de la naturaleza, hasta que nosotros hayamos alcanzado en la imitación de la naturaleza la extrema perfección; entonces podremos desechar el modelo externo y volvernos cada vez más hacia el modelo interno.

Más tarde encontraré ocasión de ocuparme del problema de por qué tales acordes nos parecen tan expresivos. De momento diré sólo que yo valoro la originalidad pero sin sobrevalorarla, como hacen algunos que carecen de ella. Es un síntoma, por lo demás, que casi nunca falta en el buen arte, pero que ocurre también en el menos bueno, por lo que, de por sí sola, no puede constituir una norma. Pero sin embargo yo creo en lo *nuevo*, creo que es todo cuanto de *bueno* y de *bello* buscamos involuntaria e incansablemente con nuestro ser más íntimo, tendiendo al *futuro*. Debe darse en nuestro futuro una *soberana perfección*, aún oculta para nosotros, ya que nuestras tendencias todas asocian a él sus esperanzas. Quizá este futuro es un escalón más alto del género humano en el que se cumple ese anhelo que hoy no nos deja encontrar la paz. Quizá es sólo la muerte, pero quizá sea también la certeza en una vida superior después de la muerte. El futuro trae lo nuevo, y quizá por esto lo nuevo es a menudo para nosotros y con todo derecho idéntico a lo bello y a lo bueno.

Si el alumno aspira a un mayor conocimiento, deberá emplear el mayor número posible de las propiedades del acorde de séptima disminuida en modulaciones y cadencias. Pero no ha de sobrevalorarlo ni usarlo con exceso,

pues podría pasarle que sus ejercicios (y esto sería espantoso) resultaran tan malos (según el dictamen de un profesor de composición viejo, muy viejo, incluso ya muerto) como el primer acto del *Tristán*. Nosotros los jóvenes, inconscientes, íbamos a todas las representaciones con objeto de averiguar en qué consistía esa maldad, pero no podíamos explicárnoslo. Finalmente vino la iluminación. Aquel viejo señor nos dijo: "El primer acto de *Tristán* es tan aburrido porque contiene demasiados acordes de séptima disminuida." Entonces ya supimos el porqué.

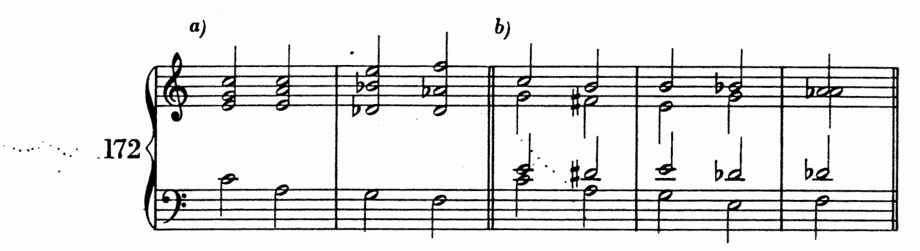
En general, el alumno hará bien, por ahora, no yendo demasiado lejos en el empleo de los acordes procedentes de la región de la subdominante menor. Pues a pesar del remedio universal llamado "acorde de séptima disminuida" no es fácil siempre restablecer el equilibrio. Además, el uso de un remedio universal es sencillamente antiartístico. ¡Sin fantasía y cómodo, sin mérito! Por eso encuentro pésima, por ejemplo, la muestra del ej. 171:



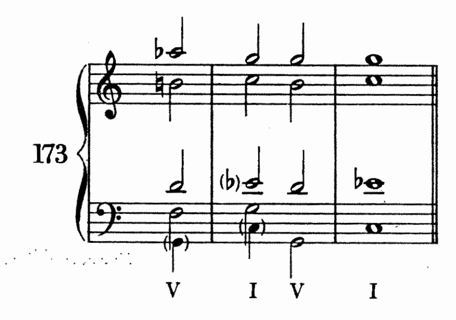
Analizando la modulación expliqué por qué una modulación gradualmente desarrollada es más adecuada para nuestros ejercicios. Por las mismas razones no puedo aprobar tampoco una ampliación de la cadencia realizada con tales medios. No puede silenciarse que las cosas aquí son de otra manera. Recurriendo a tantas afinidades, la tonalidad adquiere aspecto de una gran movilidad. Subyace en ella así tal inquietud que una acción impetuosa ya no parece tan desmedida. Pero repito: el acorde de séptima disminuida puede mucho, pero no todo. Por ello el alumno no podrá usarlo, por ejemplo, cuando partiendo de un acorde propio de la escala quiera introducir otro ajeno a la escala. Esto resulta a menudo duro, lo cual no es ninguna desgracia, pero no corresponde a nuestro objetivo.

Este ejemplo (172) no es que sea, naturalmente, malo en absoluto. Puede sostener una buena melodía; incluso una mejor conducción del soprano quizá lo haría más suave. Pero en sí mismo es más brusco, más duro que todo lo

que hemos permitido hasta ahora. Aquí depende mucho de la conducción de las partes. Sobre todo si la configuración de cada una presenta semejanzas con una tonalidad mayor o menor cercana. En el ej. 172*a* es quizá el tenor el que trae el sonido *re* ♭ de una manera que raramente ocurriría en las tonalidades de *fa* menor o de *la* ♭ mayor. O quizá es el *la* "al descubierto" del bajo, que no ha sido eliminado; en el ej. 172*b* lo anómalo es la marcha del contralto y del tenor.



Anteriormente (cap. X) he excluido un caso en el uso del acorde de séptima disminuida que ocurre frecuentemente en muchas obras maestras. Es aquel en que el acorde de séptima disminuida del V grado (entendido como acorde de novena con la fundamental tácita) precede al acorde de cuarta y sexta del I grado.

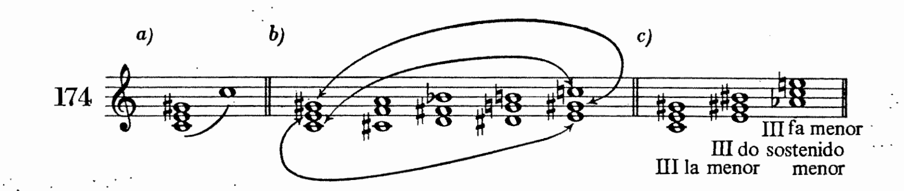


La regla que los antiguos tenían parece que decía aproximadamente: el acorde de séptima disminuida puede enlazarse con cualquier acorde. Así, pues, también con la segunda inversión del I grado. Pero, sea que se le considere como VII grado (de *do* menor) o como V grado, debilita la dominante siguiente, pues contiene sus elementos más importantes: la sensible ascendente y la descendente. Además el VII grado es sólo un representante del V, así que la sucesión de fundamentales sería: VII(=V)-I-V-I, lo que no resulta

muy favorable. Puesto que ocurre en muchas obras maestras (en Mozart, Beethoven, Weber, Wagner, etc.), quizá sólo es falso tal principio en relación con otras reglas de la antigua armonía, pero el alumno no debe hacer este enlace: los ejercicios de armonía no son obras maestras. El oído de estos compositores juzgaba bien cuando decía: el acorde de séptima disminuida puede enlazarse con cualquier otro acorde; pero esto no por la razón que ellos suponían, sino porque todo acorde puede ser enlazado con otro cualquiera. Naturalmente, bajo ciertas condiciones y con ciertas reservas que hay que conocer primero, para que el sentido de la forma las asimile y para que pueda asumirse toda la responsabilidad. Así, pues, no son cosas para los ejercicios escolares de un alumno, sino para la libre creación del artista.

LA TRÍADA AUMENTADA

La tríada aumentada está constituida de manera semejante al acorde de séptima disminuida. También en su conformación, como ya se mostró, tiene algo que vuelve sobre sí misma; si se traspone su sonido más grave una octava alta, la distancia del sonido que antes era el más agudo al que lo es ahora es la misma que hay entre los demás sonidos del acorde: una tercera mayor (ej. 174*a*). La tercera menor divide la escala cromática en cuatro partes iguales; la tercera mayor, en tres partes iguales. Tenemos, pues, para el primer reparto, sólo tres acordes de séptima disminuida, y para el caso presente sólo cuatro tríadas aumentadas (ej. 174*b*). Análogamente al caso anterior, cada tríada aumentada pertenece por lo menos a tres tonalidades (ej. 174*c*).



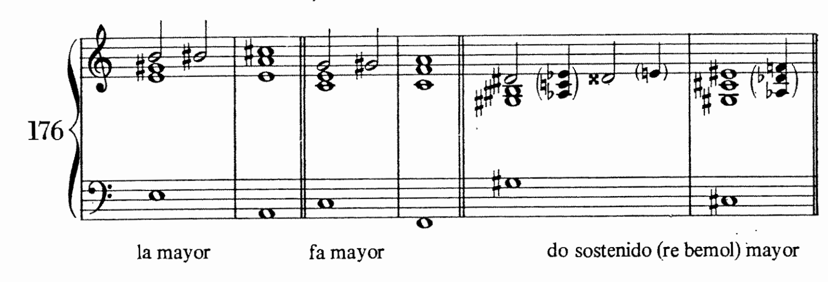
Veamos, en las tres tonalidades menores a que pertenece este acorde, las dos resoluciones tonales más importantes, sobre el I y sobre el VI grado.

Se muestra aquí cómo el mismo complejo sonoro –que en el primer caso se nombra *mi-sol ♯ do,* en el segundo caso *mi-sol ♯-si ♯* y en el tercero *mi-la ♭ -do–* se enlaza, cada vez, con dos fundamentales, una que sustenta un acorde mayor y otra que soporta un acorde menor. A saber:

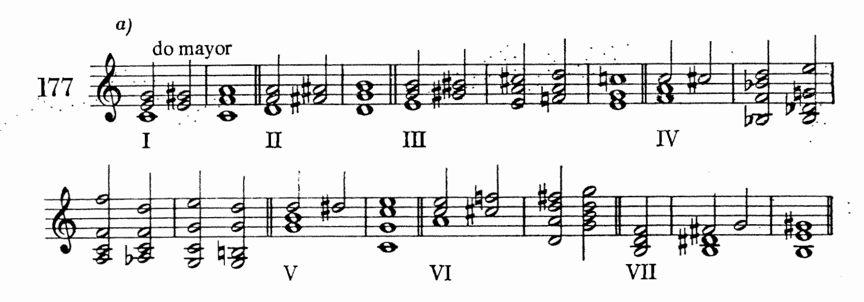
en *la* menor con *la-do-mi* (I) y con *fa-la-do* (VI)
en *do*♯ menor con *la-do*♯ *-mi* (VI) y con *do*♯ *-mi-sol*♯ (I)
en *fa* menor con *fa-la*♭ *-do* (I) y con *re*♭ *-fa-la*♭ (VI)

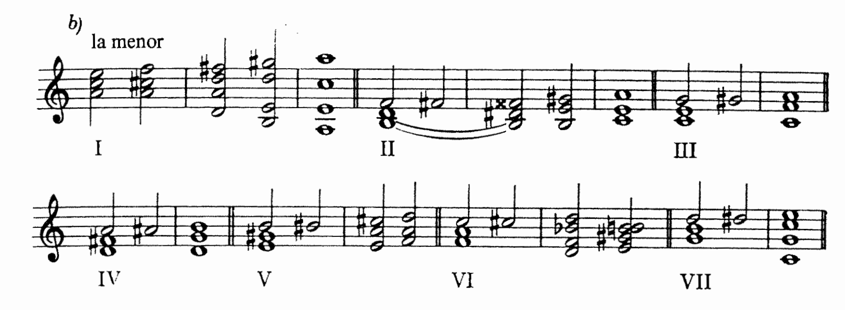


Cuando resuelve en un acorde mayor (III-VI del modo menor) la fundamental hace un salto de cuarta, lo que se aprovecha para introducir una tónica, y a este objeto se construye artificialmente el acorde, como las dominantes secundarias, sobre el V grado de la tonalidad mayor relativa. La manera más sencilla de hacerlo es alterando cromáticamente la quinta hacia arriba:

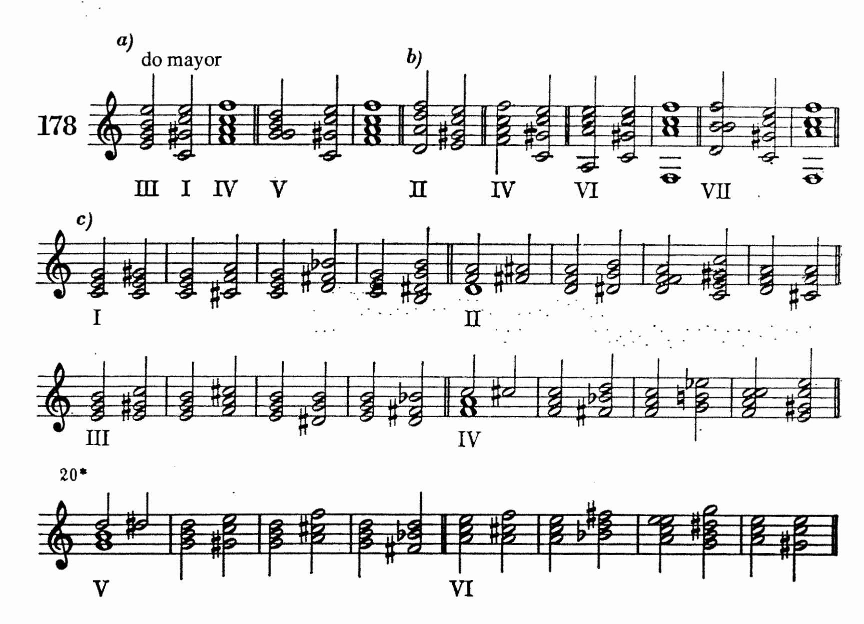


Naturalmente, también puede ser empleado sobre los grados secundarios de la escala, con lo que a veces resultará también alterada la tercera (ej. 177).

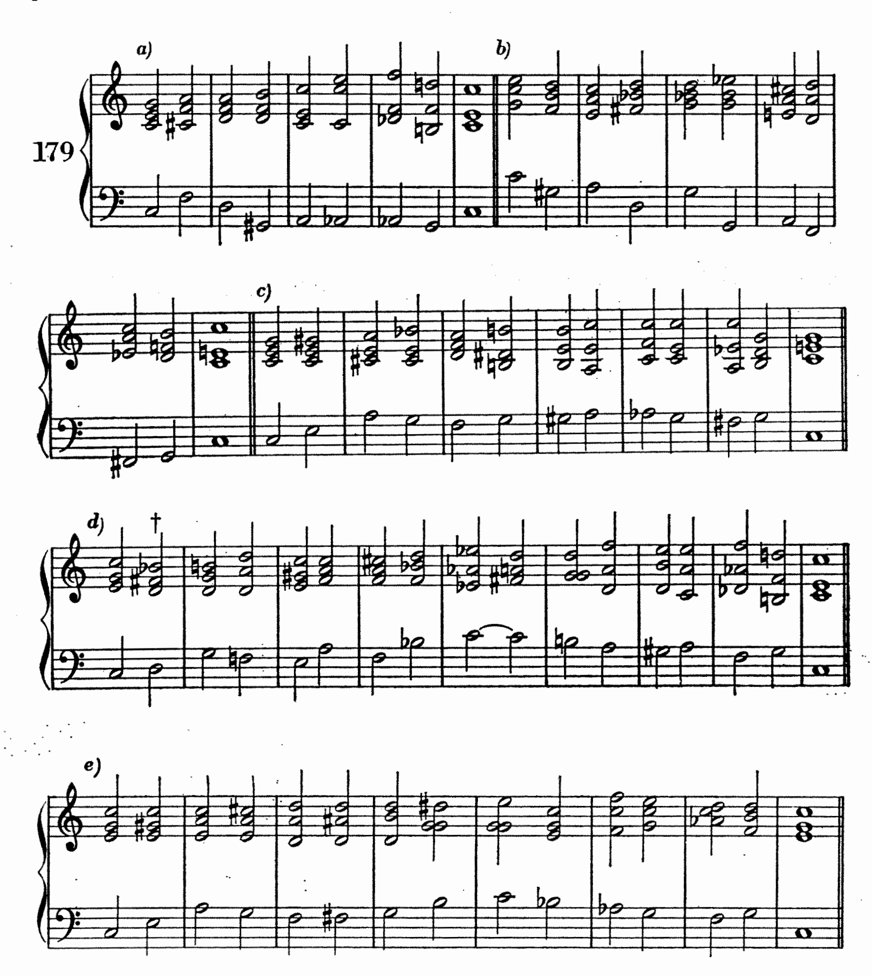




Pero también por cromatismo, a través de los otros grados de la escala (ej. 178*a*), o también sin cromatismo (ej. 178*b*). En fin, cualquier grado puede enlazarse con las otras tríadas aumentadas (ej. 178*c*). Pues la tríada aumentada, que por su constitución, denota su pertenencia a tres tonalidades, es un acorde errante, como el de séptima disminuida. No tiene tantas resoluciones como éste, pero se le asemeja en que, a causa de su ambigüedad, puede ir después de casi todos los acordes. Y también permite el uso de intervalos aumentados y disminuidos, pues la significación de un sonido extraño, en el momento de la aparición de este acorde, no puede ser determinada de manera inequívoca.



En el ej. 179 siguen algunos casos que el alumno debe aumentar a voluntad si quiere comprobar todo lo que se ha dicho antes. En la tríada aumentada no es necesario hacer diferencia entre estado fundamental e inversiones. Pues de por sí es multivalente, casi siempre de varia interpretación, y apenas podrá dar la sensación de un acorde de cuarta y sexta. A menudo, para evitar complicaciones de escritura, convendrá hacer cambios enharmónicos. Así, en el ej. 179*d* debería escribirse *la* ♯ en vez de *si* ♭. Pero *la* ♯ es una notación que se prefiere evitar en *do* mayor.





La circunstancia de que la tríada aumentada resuelva por un movimiento fuerte, el salto de cuarta hacia arriba de la fundamental en la tonalidad mayor, aun cuando proceda de la tonalidad menor homónima, favorece su empleo para el enlace de mayor con menor. El alumno podrá aprovechar esta ventaja en las modulaciones, pero yo no soy partidario (como en el caso del acorde de séptima disminuida) de que este acorde se adscriba exclusivamente a la modulación. También aquí el alumno hará bien en servirse de un plan modulatorio bien meditado que prepare para alcanzar el objetivo.

Hay que mencionar todavía otros dos usos de la tríada aumentada, sin importancia armónica, pero no por ello desdeñables: rebajando uno de los sonidos del acorde se obtienen tres nuevas tríadas mayores (ej. 180*a*); rebajando dos de los sonidos sin cambiar la fundamental obtenemos tres tríadas menores (ej. 180*b*).



Estas resoluciones actúan más bien como retardos, puesto que se basan en un movimiento descendente (salto de tercera hacia arriba). Pero son utilizables como preparación para un movimiento fuerte.

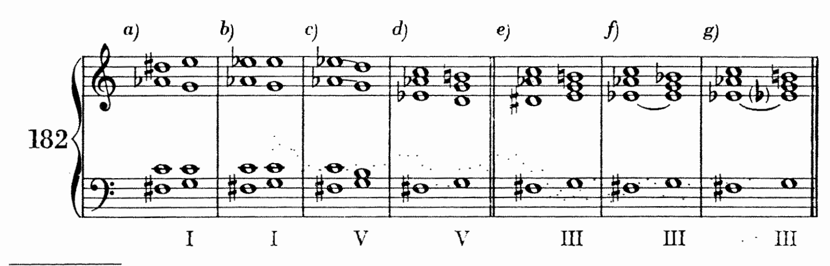
ACORDES AUMENTADOS DE QUINTA Y SEXTA, DE TERCERA Y CUARTA, DE SEGUNDA, DE SEXTA, Y ALGUNOS OTROS ACORDES ERRANTES

El acorde aumentado de quinta y sexta se obtiene habitualmente así: en el acorde de quinta y sexta del II grado del modo mayor se puede elevar la tercera y la fundamental y rebajar la quinta; o, en el acorde de séptima del IV

grado del modo menor se puede elevar la fundamental, y tendremos así dos acordes de igual sonoridad y de función bastante análoga (1).



Ambos acordes pueden resolver en el acorde de cuarta y sexta del I grado (ej. 182*a, b*) o bien, dado que suenan idénticamente aunque se escriban de diversa manera, en la tríada del V grado (ej. 182*c*). En este último caso se originan quintas paralelas, y por ello se suele elegir la posición del ej. 182*d*. O bien se aceptan llamándolas "quintas de Mozart", que son aquellas permitidas no porque suenen bien, sino porque las ha escrito Mozart. Estoy completamente de acuerdo con este respeto a las obras de los grandes maestros. Y con que la teoría admita al menos todo lo que escribieron los maestros sin tener que pedir permiso para ello. Pero este procedimiento es más práctico que teórico: se basa fundamentalmente en el deseo de justificar los hechos, pero olvida la valoración estético-teórica. Si se sigue coherentemente este criterio resulta un fundamento correcto para una enseñanza artesanal, en cambio los casos prácticos concretos resultan un absurdo en un sistema estético-teórico. Nosotros trataremos estas quintas de la misma manera que las demás: nos parece que suenan bien, pero no obstante, de momento no las escribiremos. De momento, repito, pues el alumno las podrá escribir más adelante. En todo caso, si no encuentra otra solución, puede escribirlas desde ahora mismo.



(1) La derivación que aquí se cita de estos acordes no es en manera alguna la única. Conozco otras y los diferentes y numerosos nombres que reciben, pero sólo de oídas. Pero debo decir que, al parecer, la denominación "acorde aumentado de tercera y cuarta" viene atribuida a un acorde completamente distinto del que podría esperarse. Si los sonidos del acorde aumentado de quinta y sexta se disponen de otra manera, encontrándose alternativamente otras notas en el bajo, los acordes que se obtengan sólo pueden ser entendidos como inversiones de un único acorde inicial. ¡Especialmente cuando sus funciones son iguales! ¿A qué, entonces, esos nombres?

En la derivación que hemos mencionado arriba del acorde aumentado de quinta y sexta se encuentra la suposición de una fundamental elevada, lo que en un sistema que se basa en las fundamentales (que sólo pueden ser naturales, no elevadas ni rebajadas) considero incorrecto. Pero derivarlo de dos grados de la escala no resulta práctico; pues con ello se encubre su función y sin embargo no se obtienen las razones que permitirían justificarlo: el cambio enharmónico de un sonido diversamente interpretable (*re* ♯ *-mi* ♭) no se arbitra como podríamos esperar, pues, por ejemplo, en 182*d* aparece en *do* mayor, y según su derivación esperaríamos *re* ♯. Encuentro por esto más oportuno hacerlo derivar de un acorde de novena del II grado en el modo mayor o en el menor, pasando por la dominante secundaria y por el acorde de séptima disminuida. Se presenta así coincidente para el mayor y para el menor: II grado en *(do)* mayor o menor; y luego sucesivamente dominante secundaria, acorde de séptima de dominante secundaria, acorde de novena de dominante secundaria; eliminación de la fundamental, acorde de séptima disminuida y quinta rebajada:

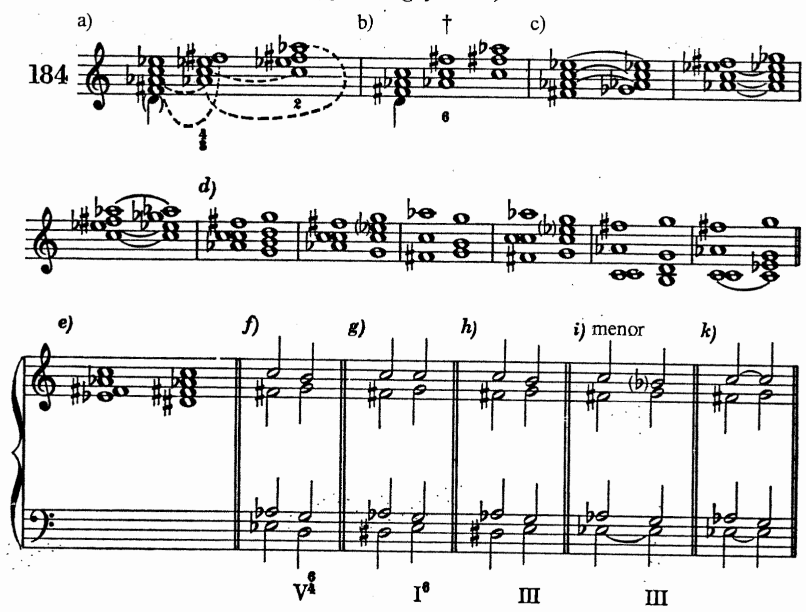


Aceptada ya la interpretación de *mi* ♭ como *re* ♯ en el acorde de séptima disminuida, el acorde que deriva de éste puede, pues, ser empleado con ambas significaciones. Pero más importante que el problema de su origen me parece el problema de sus necesidades y posibilidades armónicas. La respuesta a esta cuestión trae ya al mismo tiempo una indicación para su manejo, para su inserción y su resolución. Este acorde se encuentra generalmente allí donde puedan estar el II o el IV grado. Es decir: en la cadencia, antes del acorde de cuarta y sexta del I grado o del acorde de séptima de dominante (V grado, ej. 182). Así, pues, puede ser considerado como un sustituto de uno de estos grados. Lo más favorable es suponer que representa al II grado, como ya he mostrado, porque hemos visto cómo en el II grado ocurren sustituciones de este tipo. Y también porque el II grado, cuando va al V, hace un movimiento de cadencia auténtica, y cuando va al I grado hace un movimiento de cadencia interrumpida. Por lo tanto su uso es también muy sencillo: se introduce en el modo mayor como los acordes que tienen relación con la subdominante menor; y en el modo menor se introduce de manera semejante a

una dominante secundaria o a un acorde de séptima disminuida. En la cadencia, su continuación obvia es el V o el I grado, y eventualmente el III (ej. 182*e, f, g*), en una sucesión fácilmente comprensible: II-V, II-I, II-III, la primera el movimiento de cadencia auténtica (salto de cuarta hacia arriba), y las otras dos los movimientos más corrientes de la cadencia interrumpida (segunda hacia arriba y segunda hacia abajo): los tres movimientos fuertes principales.

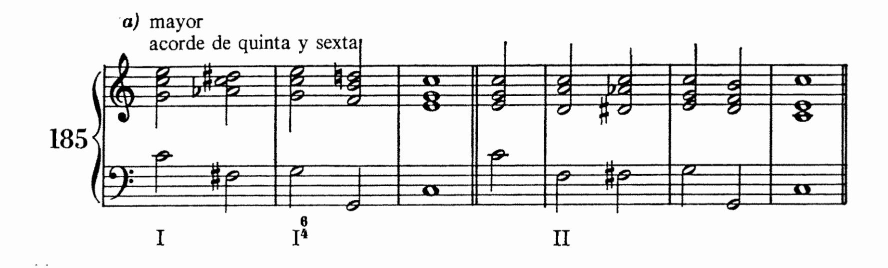
La cuestión de las condiciones y posibilidades del acorde aumentado de quinta y sexta se relaciona con el mismo problema respecto a los otros acordes errantes. Ante todo, tales acordes son buenos allí donde resultan adecuados al contexto, cuando no están aislados, cuando, por tanto, no chocan en el estilo del conjunto. Los acordes errantes, habitualmente, al presentarse, por decirlo así, en sociedad, dan al carácter de la armonía un cierto colorido (*Fantasía "cromática" y fuga* de Bach). Puesto que nada tienen de malo en sí, no se podría afirmar que la aparición aislada de estos acordes sea mala en cualquier caso. Sin embargo, está claro que la aparición en gran número de acordes alejados de la tonalidad favorece la fundamentación de un nuevo *concepto unificador:* la escala cromática. No debe ocultarse que la acumulación de tales elementos podría hacer saltar la firme estructura de la tonalidad. Pero este peligro es fácil de conjurar realizando una nueva consolidación. Y si no obstante ocurriera una ruptura, no tendría por qué seguirse de ella la disolución y la falta de forma. Pues la escala cromática también es una forma. Tiene también un principio formal, distinto al de las escalas mayor y menor, y más sencillo y unitario. Quizá es una tendencia inconsciente hacia la sencillez lo que conduce aquí a los músicos, pues la sustitución de los modos mayor y menor por la escala cromática es sin duda un paso en ese sentido, como lo fue la sustitución de los siete modos eclesiásticos por dos únicas escalas, mayor y menor: una relación más unitaria sin que disminuya el número de las posibilidades de relación. En general en los acordes errantes se muestra la tendencia a la escala cromática y a aprovechar las ventajas de la afinidad de sensibles que contiene para obtener enlaces más convincentes, trabados y maleables. La feliz coincidencia de tantas circunstancias favorables puede interpretarse como una recompensa por un tratamiento del material conforme a sus exigencias naturales. Puede esperarse haber revelado, en esta minucia, el deseo de la naturaleza, y siguiendo sus seducciones se obedece a su coacción. Así actúa la naturaleza a veces: hace que sintamos como un placer lo que cumple uno de sus objetivos. Quizá incluso este placer lo pone sólo nuestro anhelo.

Los acordes aumentados de tercera y cuarta y de segunda se consideran como inversiones del mismo acorde básico: el de tercera y cuarta como segunda inversión, y el de segunda como tercera inversión (ej. 184*a*); o más simplemente como inversiones del acorde aumentado de quinta y sexta. No hay, pues, nada que añadir sobre su tratamiento. Pueden ponerse allí donde pueda estar el acorde aumentado de quinta y sexta y la línea del bajo exija otra nota. Habrá algunas veces dificultades con el acorde aumentado de segunda, porque (ej. 185*d*) la repetición del *do* en el bajo no es muy afortunada. Puesto que este acorde consta de cuatro sonidos, debe haber aún una cuarta posición (ej. 184*e*). Según mi derivación del acorde de novena, esta posición es la cuarta inversión de un acorde de novena. Y manteniendo esta derivación, nos encontraríamos con que, propiamente, esta cuarta inversión sería el estado fundamental del acorde, y esto muestra de nuevo lo innatural de tal concepción. Tampoco hay nada especial que decir de esta posición. Todo lo más, quizás, habrá que tener precaución al resolver en el acorde de cuarta y sexta del V grado (ej. 184*f*). Pero esto no es nuevo, puesto que recuerda un caso semejante con el acorde de séptima disminuida. Muy usual es la resolución en el acorde de sexta del I grado (ejs. 184*g* y 184*k*).



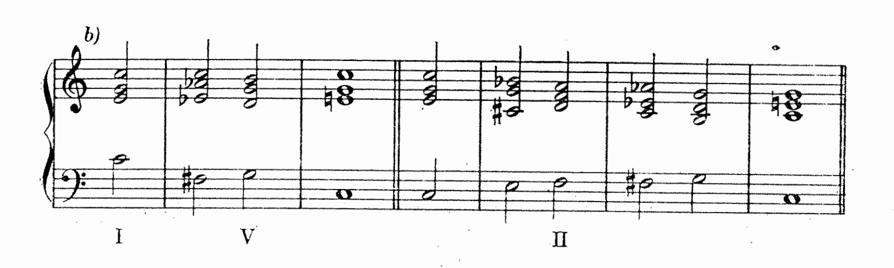
El llamado acorde de sexta aumentada —que (ej. 184*b*) no es otra cosa que un acorde aumentado de quinta y sexta sin la novena (y respectivamente sin la séptima) y que por lo tanto está con este último acorde en una relación

similar a la de la tríada disminuida del VII grado con respecto al acorde de séptima del V grado o al acorde de séptima de la propia fundamental (VII grado)– no necesita más explicaciones. Aparece allí donde pueda estar el acorde aumentado de quinta y sexta (o de tercera y cuarta, o de segunda). Contando siempre con que no queramos escribir quintas paralelas (ej. 184*d*). Naturalmente, los sonidos que forman este acorde pueden presentarse en otros estados (inversiones). No es necesario preparar los acordes aumentados de quinta y sexta, de tercera y cuarta, de segunda y de sexta según el modelo de los otros acordes de séptima. Pues el sonido que, según la derivación que hemos establecido, es la séptima, resulta –ya que la fundamental supuesta no forma parte del complejo sonoro– en realidad sencillamente una quinta disminuida; y la novena resulta sencillamente una séptima disminuida; y ambas las hemos empleado ya libremente. En cambio, la tercera de la fundamental sobreentendida suena como una séptima menor –como puede verse en el cambio enharmónico (ej. 184*c*)–, pero en la significación que aquí tiene no requiere tampoco preparación. Como luego se mostrará, podremos sacar ventajas del hecho de que la sonoridad de este acorde es idéntica, aunque con distinta grafía, a la del acorde de séptima de dominante (sobre *la* ♭: *la* ♭ *-do-mi* ♭ *-sol* ♭).

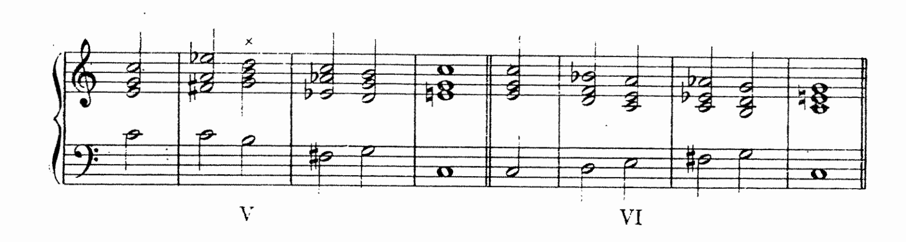













c) acorde de tercera y cuarta
II
III
IV
×
V
VI
d) acorde de segunda
e) menor
I
II

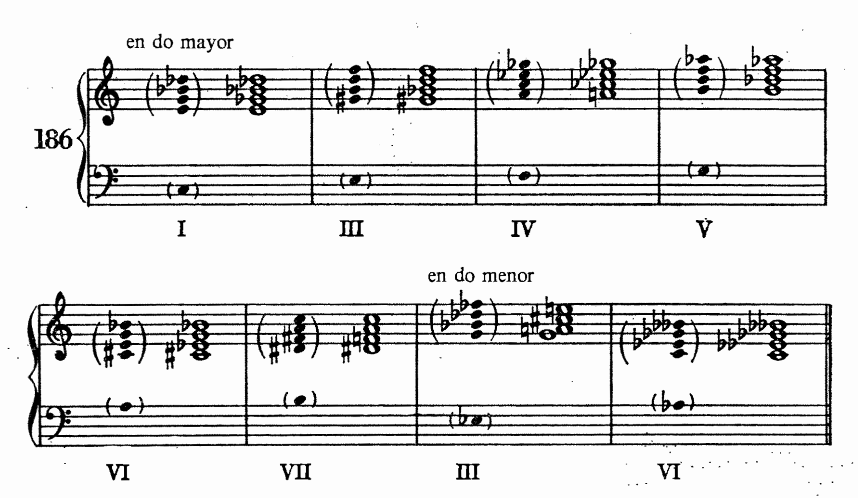

III
III
†
IV
V
f)
VI

162

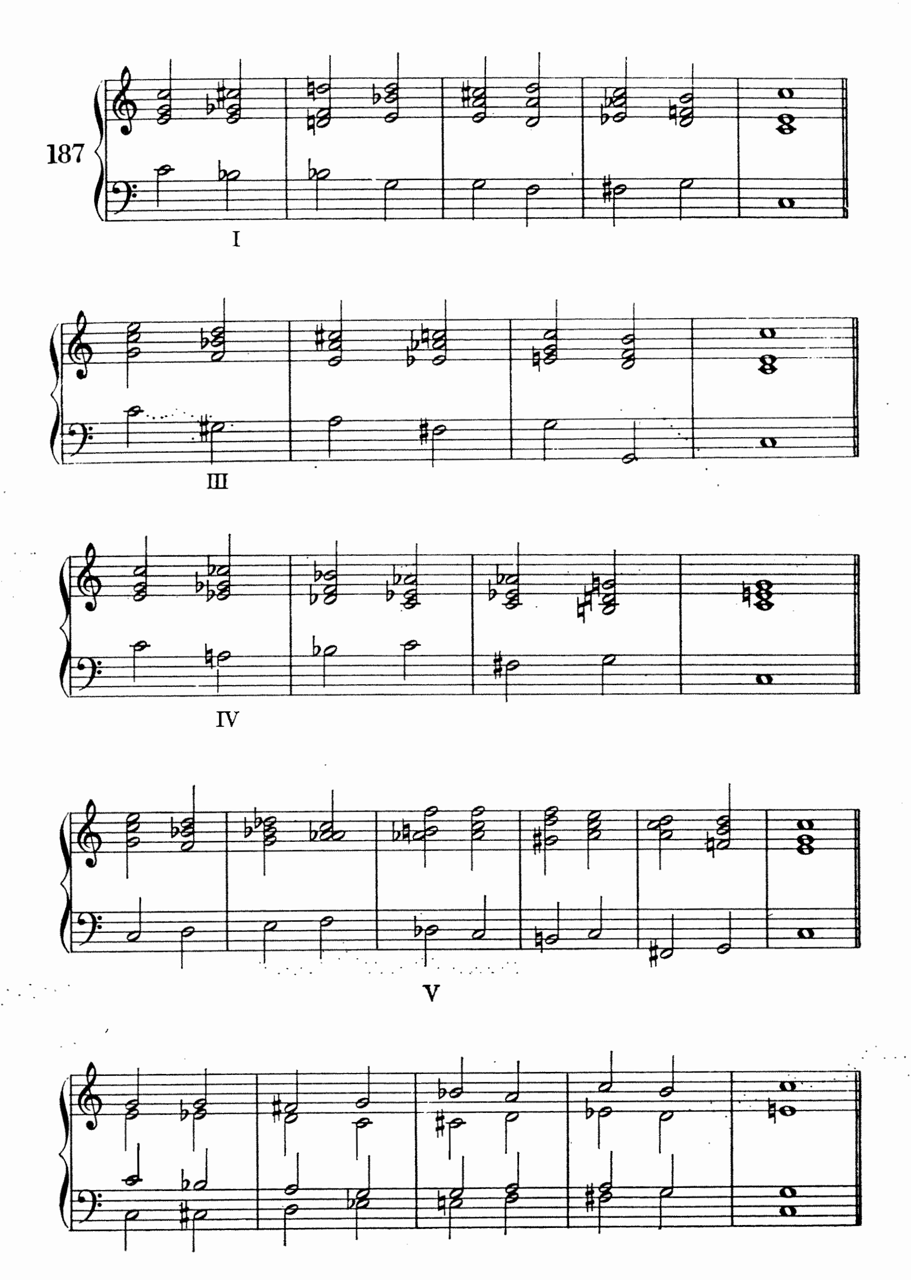


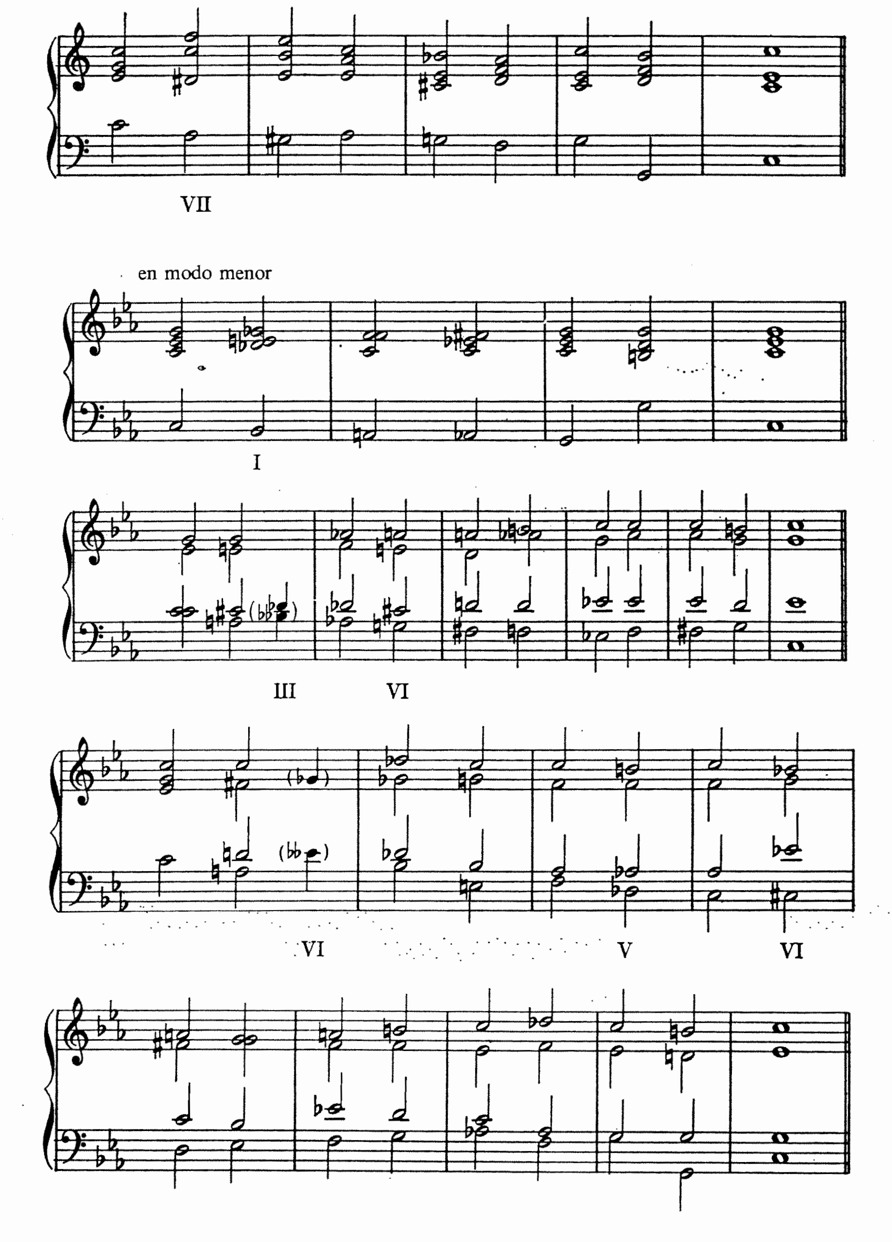


Hemos ampliado la idea de dominante con la noción de dominante secundaria, hemos realizado artificialmente tríadas disminuidas, acordes de séptima disminuida y acordes similares, y de la misma manera procederemos ahora introduciendo modificaciones oportunas y análogas en los otros grados de la escala según el modelo del II grado, y obtendremos así los siguientes acordes (el alumno mismo podrá realizar las demás inversiones –acorde de tercera y
140 cuarta y acorde de segunda–, así como el acorde de sexta aumentada):

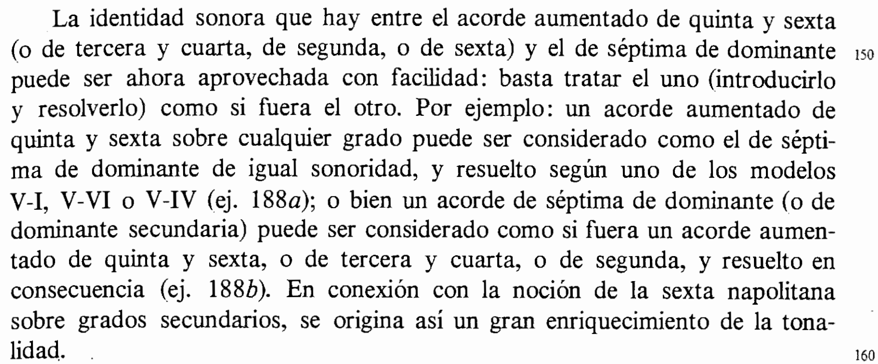


La inserción de estos acordes tiene lugar bien aprovechando la relación con la subdominante menor en el modo mayor o bien por movimiento cromático. Del empleo de los acordes de quinta y sexta, de tercera y cuarta y de segunda derivados de los otros grados de la escala no hay demasiados ejemplos en las obras musicales. De todos modos he encontrado algunos en Brahms y en Schumann. Pero los ejemplos muestran que son perfectamente utilizables también cuando se quieren emplear medios más enérgicos para restablecer la tonalidad.





La identidad sonora que hay entre el acorde aumentado de quinta y sexta (o de tercera y cuarta, de segunda, o de sexta) y el de séptima de dominante  puede ser ahora aprovechada con facilidad: basta tratar el uno (introducirlo y resolverlo) como si fuera el otro. Por ejemplo: un acorde aumentado de quinta y sexta sobre cualquier grado puede ser considerado como el de séptima de dominante de igual sonoridad, y resuelto según uno de los modelos V-I, V-VI o V-IV (ej. 188*a*); o bien un acorde de séptima de dominante (o de dominante secundaria) puede ser considerado como si fuera un acorde aumentado de quinta y sexta, o de tercera y cuarta, o de segunda, y resuelto en consecuencia (ej. 188*b*). En conexión con la noción de la sexta napolitana sobre grados secundarios, se origina así un gran enriquecimiento de la tonalidad.





Ya se comprende de por sí que ocurren aquí acordes que pueden ser interpretados también de otra manera. Pero como no nos dedicamos aquí al análisis, esta cuestión nos es indiferente. En nuestro caso se trata de crear un sistema que tiende a comprender unitariamente el mayor número posible de casos. Es superfluo decir que no tiene ningún objeto romperse la cabeza para decidir si hay que escribir *do* ♯ o *re* ♭, *sol* ♯ o *la* ♭ para no ir contra el significado armónico. Escríbase lo más sencillo. El error está en la imperfección de nuestra grafía. Y no en otra cosa.





Antes de pasar a bosquejar (bosquejar sólo, pues es casi imposible examinar todos los casos que aquí se presentan) los enlaces de los diversos acordes errantes entre sí, quiero hablar de dos acordes que forman parte también de dicho grupo de acordes errantes.

Lo mejor es derivar el primero de ellos (ej. 189*a*) del II grado del modo mayor o menor; elevando la tercera y rebajando la quinta. Con la elevación de la tercera se obtiene una sensible ascendente, y con el rebajamiento de la quinta una sensible descendente. Es una de las posibilidades de enlace entre la zona de la dominante (o dominante secundaria) y la de las relaciones con la subdominante menor. El segundo de estos acordes (ej. 189*b*, en †) es ya conocido por nosotros en las relaciones de la subdominante menor. De esta manera es al mismo tiempo II grado de *do* menor y VII grado de *mi* ♭ mayor. Pero su continuación es lo que nos resulta nuevo. Habría que considerar su *re* como un *mi* ♭♭. Esto sería especialmente necesario si, por ejemplo (ej. 189*c*), lo considerásemos originado por una inversión del acorde aumentado de quinta y sexta. Por lo demás, la misma resolución se presenta también en el primer acorde (ej. 189*d*). Así podría llegarse a la idea de que la fundamental de estos dos acordes no es *re*, sino *la* ♭ (ej. 189*e*, *f*), concepción aparentemente favorecida por la circunstancia de que (ej. 189*g*) el segundo acorde resuelve también en un acorde menor sobre *re* ♭, cosa que naturalmente (*fa* ♯ es siempre igual a *sol* ♭) también puede hacerse con el primero (ej. 189*h*). En este caso, pues, el *re* sería una quinta rebajada y el *fa* (como *sol* ♭♭) una séptima igualmente rebajada. Pero por otra parte, las resoluciones más corrientes de estos acordes –porque son las más cercanas– son las expuestas en el ej. 189*i*, lo que permite considerarlos como II grado con la sucesión de fundamentales II-V, II-III o II-I; mientras que la suposición de una fundamental *la* ♭ (VI grado de *do* menor) nos daría, para el enlace con *re* ♭, VI-II (cuarta hacia arriba), y para el enlace con *do* mayor, VI-I (tercera hacia arriba). Lo cual es posible, pero no muy convincente. En primer lugar es más coherente referir este acorde, lo mismo que muchos otros, al II grado, mientras que derivarlo del VI grado sería una innovación que no resultaría útil para el uso práctico del tratamiento de los acordes en nuestro sistema, aun cuando no fuera perjudicial para el propio sistema expositivo. Pero, en segundo lugar, hay que añadir que el *re* es, en el ej. 189*i*, como II grado, fundamental; mientras que como VI grado sería propiamente una notación incorrecta por un *mi* ♭♭, es decir, por un sonido ajeno a la escala, la quinta disminuida de *la* ♭ (la quinta justa, el sonido propio de la escala, sería *mi* ♭). ¡Y este sonido extraño a la escala tendría que convertirse repentinamente en el acorde de resolución (V grado), en sonido *propio de la escala*! Esto no es imposible, pero sí complicado. Con la otra

explicación, en cambio, esta complicación no es necesaria. El único enlace que resultaría difícil de explicar sería el del acorde mayor (o menor) de *re* ♭. Pues tendríamos que considerarlo como II-II. Así, pues, no habría aquí movimiento alguno de fundamentales. Pero esto no es nuevo para nosotros. En primer lugar ya hemos visto casos de sucesiones de acordes en las que no puede suponerse ningún movimiento de fundamentales. Por ejemplo, cuando a una tríada sobre determinado grado sigue el acorde de séptima del mismo grado, o la dominante secundaria, o el acorde de séptima de dominante secundaria, o el de séptima (novena) disminuida, etc. En segundo lugar, ya nos ha ocurrido un caso muy similar a éste, precisamente cuando hemos enlazado el acorde aumentado de quinta y sexta (II grado) con la sexta napolitana (II grado). Admitir aquí, pues, esto mismo, resulta perfectamente sistemático.

Con ello obtenemos la misma ventaja que ya habíamos obtenido cuando procurábamos relaciones unitarias en otras ocasiones: llegamos a la idea de introducir las mismas modificaciones sobre los otros grados de la escala. Tendremos así los acordes del ej. 189*k*, de los cuales los señalados con un asterisco, así como el de VII grado, son ya conocidos por nosotros. Algunos otros son quizá un poco más difíciles de introducir, pero no demasiado difíciles dado el estado actual de nuestros recursos. Pero, ante todo, lo que quedará claro con esta transposición es en qué gran medida estos acordes son errantes. Y cuán poco exacto es todo análisis que los relacione con esta o aquella tonalidad.

No habría por qué haber hablado tanto de estos acordes, dado que no son especialmente complicados. Sólo la circunstancia de que desempeñen un papel muy importante en la obra de Wagner y de que por tanto se haya escrito mucho sobre ellos (no conozco los estudios en cuestión, sólo los he oído mencionar) me obliga a adoptar una posición precisa. El acorde del ej. 189*b*, transportado una tercera menor hacia arriba y cambiado enharmónicamente (ej. 189*l*), es conocido de todos como "acorde de *Tristán*". Resuelve, análogamente al ej. 189*b*, en *mi* mayor, y debe continuar como en el ej. 189*l*, es decir, llevando a *mi* ♭ menor, pero en Wagner está tratado como dominante de *la* menor (ej. 189*m*). A qué grado pertenezca es cosa que se ha discutido mucho; y creo que puedo contribuir eficazmente a desenredar esta cuestión no proponiendo ninguna nueva derivación. Si se considera el *sol* ♯ como un retardo ascendente que va a *la*, el acorde se presentará bajo la forma expuesta en el ej. 189*a;* se puede interpretar también que el *la* es una nota de paso hacia *si* (pasando por *la* ♯); o, en último caso, el acorde podría derivar verdaderamente (si es que es preciso que derive de algo) de *mi* ♭ menor (ej. 189*n*), y entonces, como acorde errante, podría ser doblemente

interpretado y referido a *la* menor (ésta parece la versión de mayor alcance, pero no lo es; pues *la* menor y *mi* ♭ menor no sólo tienen en común este acorde, sino otros más sencillos: por ejemplo, el VI grado de *mi* ♭ menor es idéntico a la dominante de la dominante de *la* menor, es decir, a la dominante secundaria sobre el II grado; y la sexta napolitana de *la* menor es el V grado de *mi* ♭ menor; pero también la sexta napolitana de *mi* ♭ menor coincide con el V grado de *la* menor). Que las cosas sean de una manera u otra parecerá aquí inocuo para el que haya comprendido cuán grande es la riqueza de relaciones que existe incluso entre las tonalidades más alejadas desde el momento en que los acordes errantes crean nuevas vías de tráfico, nuevos medios de tráfico. No he querido decir con esto, naturalmente, que en realidad este acorde tenga algo que ver con *mi* ♭ menor. Quería solamente mostrar que incluso tal suposición podría justificarse. Y que apenas significa nada el mostrar la procedencia de un acorde. Porque puede proceder de cualquier parte. Lo esencial para nosotros es su función, que se nos revela cuando conocemos sus posibilidades. ¿Y por qué hay que referir a toda costa estos acordes errantes a una tonalidad precisa, cuando hemos dejado tranquilamente de lado este problema en el acorde de séptima disminuida? Ciertamente yo he referido el acorde de séptima disminuida a la tonalidad. Pero esto no restringe su radio de acción, sino sólo muestra al alumno sistemáticamente sus posibilidades de empleo, para que encuentre a fuerza de combinaciones lo que el oído ha comprendido mucho antes intuitivamente. Más adelante el alumno considerará todos estos acordes errantes, sin referirlos a una tonalidad o a un grado determinado, sencillamente como lo que son: apariciones apátridas, vagando por los territorios de las diversas tonalidades, de una ductilidad y adaptabilidad increíbles; espías que acechan los puntos débiles y se aprovechan para sembrar la confusión; desertores cuyo objeto es renunciar a la propia personalidad; agentes perturbadores por todos conceptos, y, ante todo, los más divertidos compañeros.

Prescindiendo, pues, de querer explicar la procedencia de estos acordes se aclara mucho su eficacia. Se comprende entonces que tales acordes (como veremos más adelante, puede observarse la misma propiedad en otros muchos acordes, aunque no se perciba a primera vista) no tienen necesidad de aparecer ineludiblemente cumpliendo las funciones justas que exigiría su procedencia, pues el clima de su país de origen no tiene ningún influjo sobre su carácter. Prosperan en cualquier clima, y así se explica cómo en *El ocaso de los dioses* otra forma de este acorde sea resuelta como muestra el ej.189*o* y luego conducida a *si* menor; de lo que se infiere que mi primera derivación (ej. 189*b*) queda confirmada por otro ejemplo de Wagner, pues el ej. 189*p*, que es el esquema armónico de la cita del ej. 189*o*, es indudable-



mente una forma, transportada medio tono bajo, de la función indicada en el ej. 189*b*. No quiero decir con ello que sea esta la derivación del acorde, pues tal acorde se encuentra en Wagner mismo con muchas otras resoluciones distintas:



a las que sería fácil añadir muchas otras. Pero con estos ejemplos se demuestra que los acordes para cuya inserción y enlace no se precisa un manejo circunstanciado de la conducción melódica son preferentemente aquellos cuyos sonidos se obtienen por movimiento cromático u otros acordes errantes.

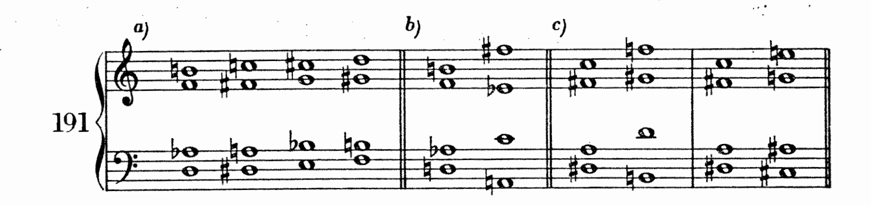
Como hilo conductor del alumno para sus intentos de encontrar por sí mismo resoluciones para estos acordes errantes, podría decirse lo siguiente: puesto que aquí es a menudo difícil de establecer un control sobre el valor armónico de una sucesión basándose en el movimiento de las fundamentales, podría usarse como sustitutivo algo ya mencionado más de una vez: el control melódico. Es decir, que en general serán los mejores enlaces de acordes normales con acordes errantes o de acordes errantes entre sí aquellos en que el segundo acorde contenga, si es posible, sólo sonidos que están ya en el primero o que pueden reconocerse como elevaciones o rebajamientos cromáticos de los sonidos del primero. En las primeras tentativas esta derivación deberá expresarse en la conducción de las voces; y habrá realmente que encontrar en el segundo acorde, por ejemplo, un *mi* ♭ en la misma voz en que en el acorde precedente estaba el *mi* natural del que procede. Pero esto es necesario sólo al principio. Luego, cuando esté familiarizado con la función de este elemento, el alumno podrá prescindir de la reproducción expresiva del origen de cada sonido en la conducción de las partes.

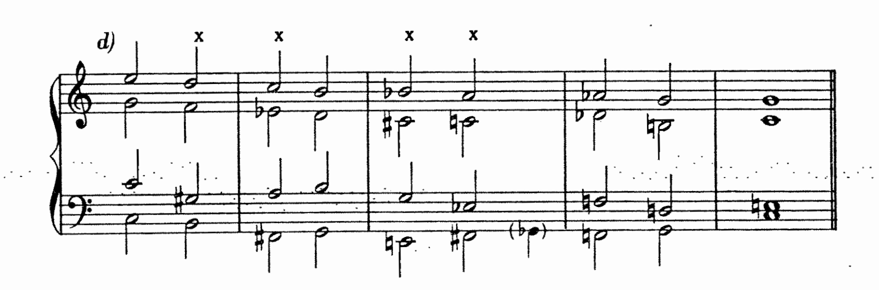
En los enlaces que siguen de acordes errantes entre sí tendremos presente sin embargo la tonalidad y los realizaremos de manera que la expresen y nos dejen constancia de las relaciones entre los grados de la escala.

Enlazaremos:

1. acordes de séptima disminuida entre sí (ej. 191); y luego: acordes de séptima disminuida sucesivamente con tríadas aumentadas (ej. 192), con acordes aumentados de quinta y sexta, de tercera y cuarta y de segunda (ej. 193), con sextas napolitanas (ej. 194), y finalmente con los acordes errantes (ejs. 195 y 196) citados últimamente;
2. tríadas aumentadas entre sí (ej. 197); y luego tríadas aumentadas con acordes aumentados de quinta y sexta, de tercera y cuarta y de segunda (ej. 198), con sextas napolitanas (ej. 199), y con los demás acordes errantes (ej. 200);
3. acordes aumentados de quinta y sexta, de tercera y cuarta y de segunda con sextas napolitanas (ej. 201), y con los otros acordes errantes (ej. 202);
4. sextas napolitanas con los acordes errantes (ej. 203);
5. estos acordes errantes entre sí (ej. 204).

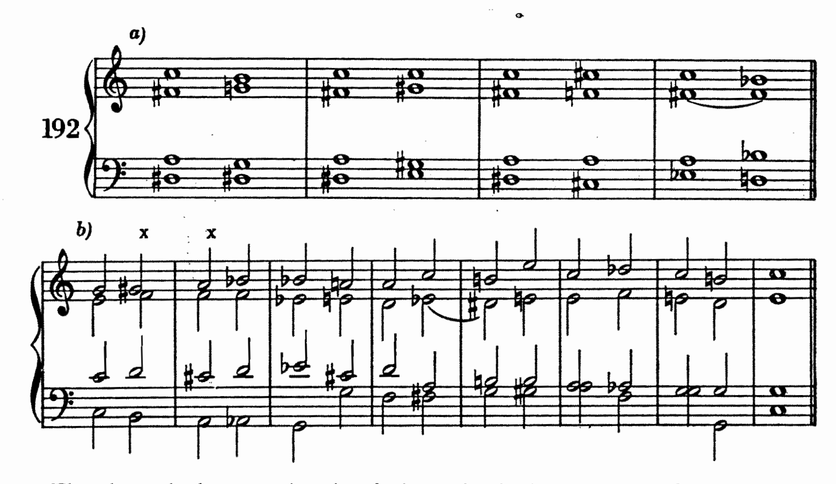
El enlace de acordes de séptima disminuida entre sí es muy sencillo, y naturalmente puede ser realizado por el movimiento cromático de todas las voces o conduciendo las voces de salto (ej. 191*b*), produciéndose sólo dificultades ortográficas. Es decir, que a veces es difícil decidir si hay que escribir *mi* ♭ o *re* ♯, *sol* ♯ o *la* ♭. Quiero recordar aquí esta indicación: hay que referirse a la tonalidad en que está el pasaje en el que nos encontramos en cada momento más que intentar la referencia a la tonalidad de partida de la pieza; y tratar de relacionar ortográficamente los enlaces con esa presunta tonalidad.



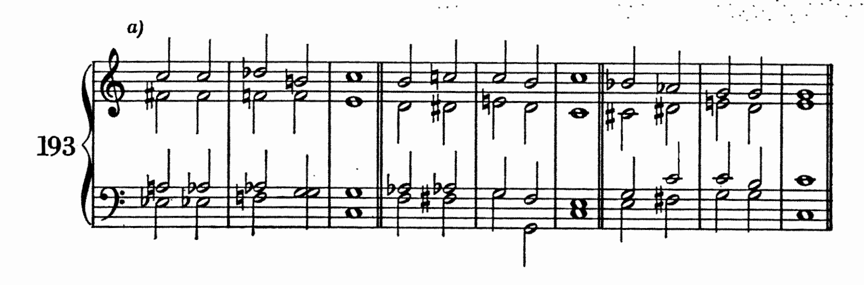


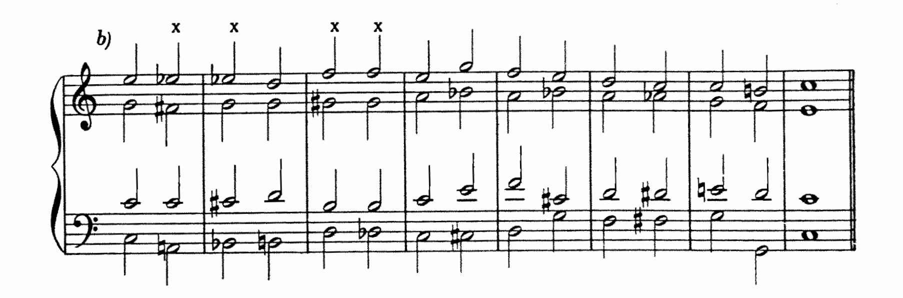
Pero no se debe ser demasiado pedante; antes que la escritura con dobles sostenidos y dobles bemoles prefiero la que no presente un aspecto tan complicado, y creo que la ortografía más justa es la que utiliza menos accidentes. Será bueno expresar cada acorde con una grafía que recuerde otro acorde bien

conocido. Pero por lo demás deberán presentarse todos los movimientos melódicos de manera que, al menos en cada pasaje de tres o cuatro sonidos sucesivos en una misma voz, éstos puedan ser referidos a una escala mayor o menor o a la escala cromática; y el paso de una escala a otra habrá de realizarse de manera que ocurran sucesiones de sonidos representativos. Esta ortografía tiene la ventaja de ser fácilmente legible, en tanto que la otra ni siquiera cumple su objetivo, que es expresar la procedencia de los sonidos. Al uso excesivo de sucesiones de acordes de séptima disminuida hay que oponer lo siguiente: son fuertes, pero en esa fuerza no hay demasiado mérito; es demasiado fácil de obtener, y no podemos, por tanto, estar especialmente orgullosos de aprovechar su eficacia.

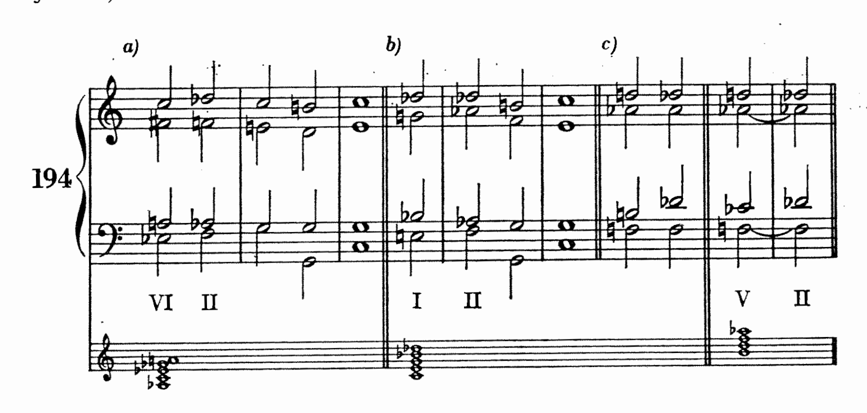


El enlace de los acordes de séptima disminuida con las tríadas aumentadas es expuesto en el ej. 192*a* partiendo siempre del mismo acorde de séptima disminuida. Su uso aparece en un breve fragmento en *do* mayor (ej. 192*b*).





Acordes aumentados de quinta y sexta, de tercera y cuarta y de segunda con acordes de séptima disminuida. Se presentan aquí sólo los derivados del II grado. Los demás puede tantearlos el alumno mismo (según el modelo del ej. 193*b*).



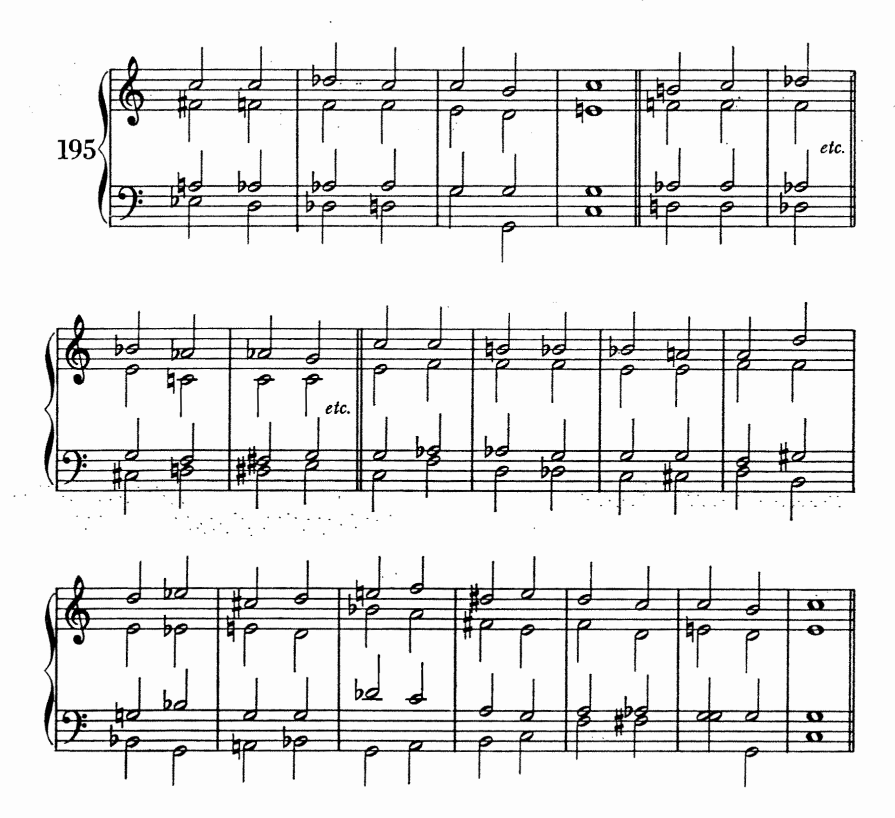


El enlace del acorde de sexta napolitana (II grado) con dos acordes de séptima disminuida (ej. 194*a, b*) es excelente. El acorde del ej. 194*a* se considera como derivado del VI grado, y el ej. 194*b* como derivado del I gra-



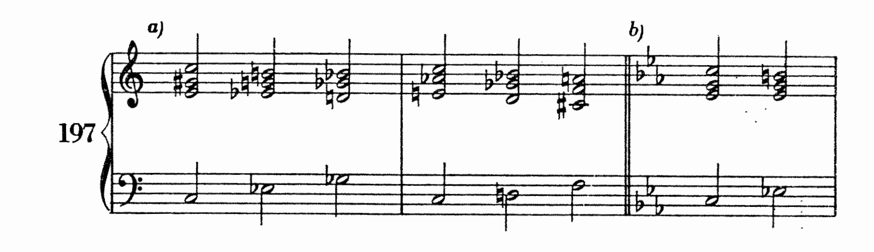
do de *do* menor (relación con la subdominante menor) o *do* mayor, lo cual da una buena sucesión de fundamentales. En cambio, el tercer acorde sólo puede ser interpretado como V grado; y su enlace con el II grado es en sí poco recomendable, porque se trata de un movimiento descendente. Movimiento que, además, resulta relativamente débil porque dos sonidos son co-
370 munes, sólo uno procede cromáticamente, y el tercero, si se escribe como propiamente hay que escribirlo (*si* natural), tendría que hacer un salto inverosímil (al *re* ♭). Este enlace, pues, carece de valor desde el punto de vista armónico, pero eso no quiere decir que su empleo no sea posible como medio expresivo. Como demuestra el hecho de que el motivo de *El oro del Rhin* (ej. 194*d*) descanse sobre esta sucesión de fundamentales (v. también ejemplo 173).

En el ejemplo 194*e* aparecen las sextas napolitanas sobre otros grados de la escala.

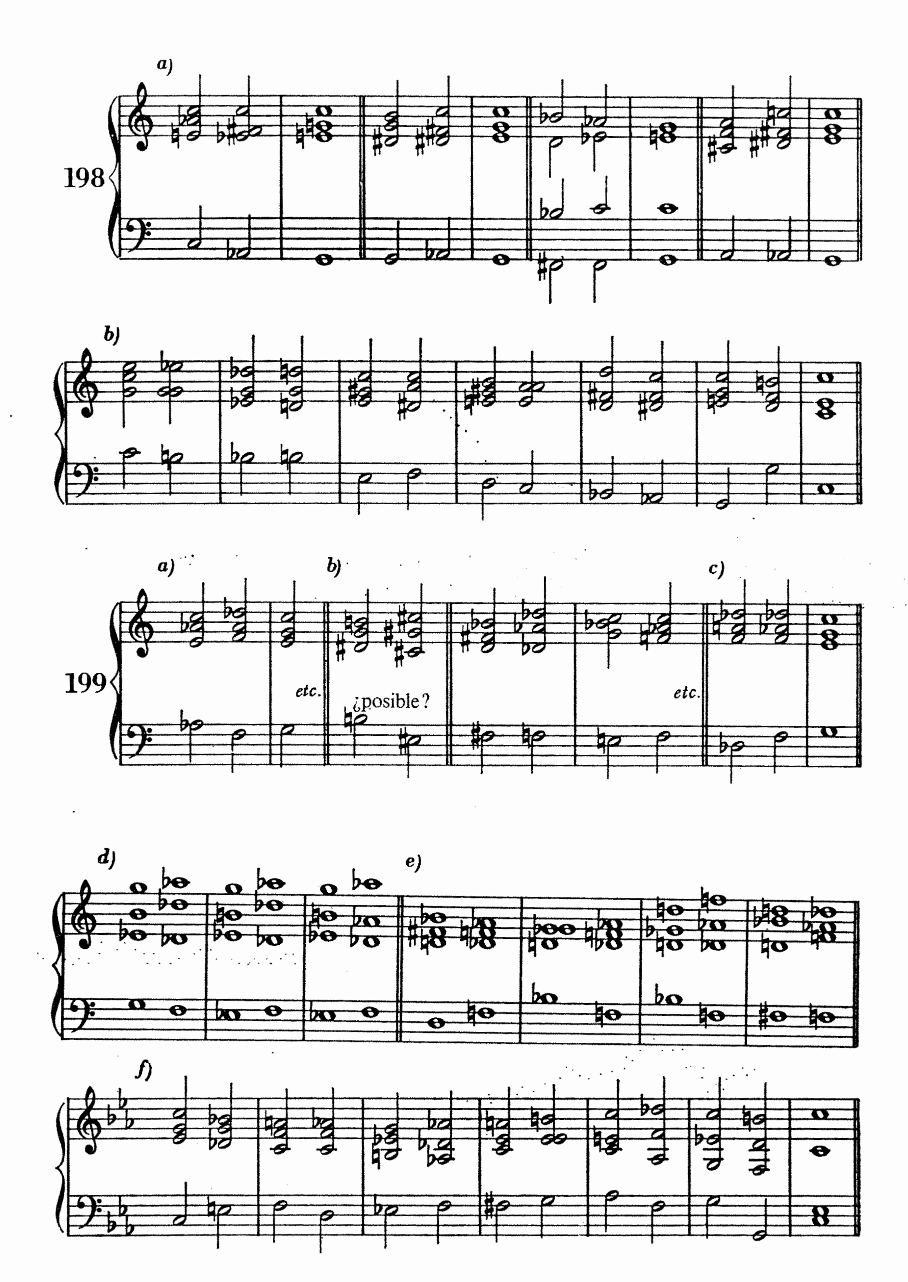


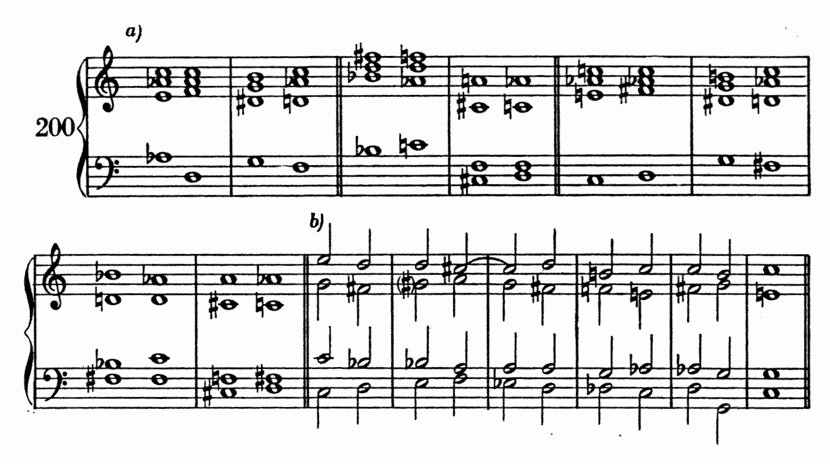




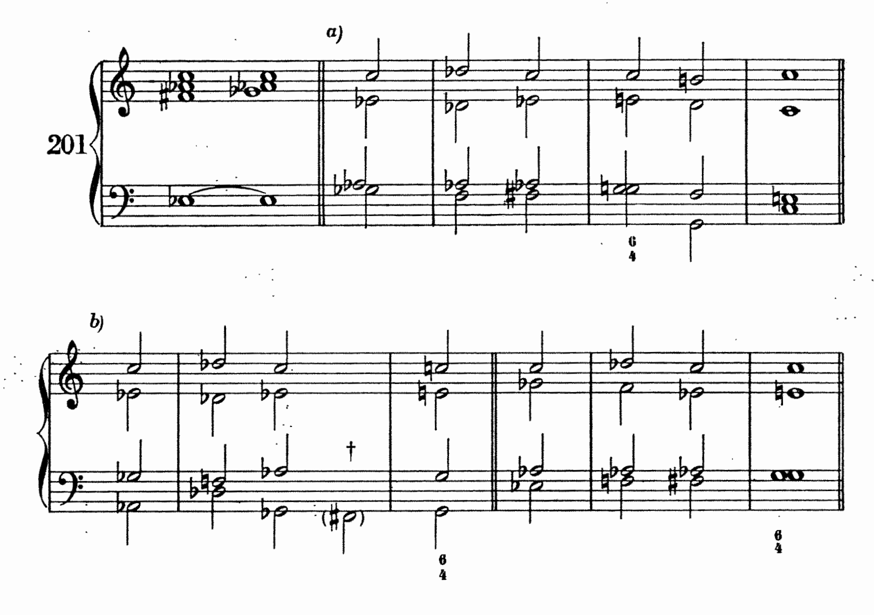








El enlace de las dos tríadas aumentadas del ej. 199*b* ofrece especiales
dificultades. Apenas se encuentra una posición que permita evitar la inter- 380
pretación diversa (cambio enharmónico) o los intervalos aumentados o dis-
minuidos. Lo mejor que puede hacer el alumno es prescindir todavía de estos
enlaces.



170

El enlace de los acordes aumentados de quinta y sexta, de tercera y cuarta y de segunda con la sexta napolitana se basa, como ya se dijo, en que tales acordes tienen la misma sonoridad que el de séptima de dominante (y sus inversiones), pudiendo así ser considerados como dominante de la sexta napolitana misma. En tales casos, el acorde de quinta y sexta suele escribirse como en nuestro ejemplo: *sol* ♭ en vez de *fa* ♯. Es de muy buen efecto (ej. 201*a*) su repetición después de la sexta napolitana, que lleva luego al acorde de cuarta y sexta. Tal repetición es muy adecuada para consolidar una tonalidad que comienza a debilitarse.



También su enlace con los otros acordes errantes del II grado ocurre con frecuencia, aunque el acorde del ej. 202*a* no admita bien la colocación del V grado en estado fundamental (por el *sol* del bajo), ya que el *fa* ♯ desciende al *fa* natural. Sin embargo, como el acorde de cuarta y sexta no es aquí la meta, podría continuarse como en el ej. 202*c*. El movimiento *re* ♭-*fa* ♯ del bajo, señalado con † en el ejemplo 202*c* y en el ejemplo 201*b*, sólo es practicable si se supone *sol* ♭ y se hace el cambio enharmónico, ¡cosa siempre posible!



En todos estos ejemplos se ha procurado conducir las voces tal y como exigían nuestras primeras indicaciones. Es decir: evitando los intervalos aumentados y disminuidos, las quintas paralelas, etc. Donde el enlace ha tropezado con dificultades, no se han podido eludir naturalmente intervalos aumentados. Y en ese caso están bien. Porque la necesidad es el más fuerte de los preceptos. Pero cuando, como aquí ocurre, la relación entre tales acordes nos lleva a tonalidades muy lejanas entre sí, sería una pedantería querer mantener, en la conducción de las partes, precisamente la misma tonalidad mayor o menor. El cantante que quiera entonar estos intervalos deberá hacer cambios enharmónicos y así se acostumbrará a los intervalos aumentados. El sonido cambiado enharmónicamente no coincide exactamente con el mismo sonido del sistema temperado, y esto es un problema que crea hoy grandes dificultades al canto coral. Naturalmente, esto no podrá detener el desarrollo de nuestra música, siendo obvio que se usarán en la música coral los mismos procedimientos armónicos que en la instrumental. Puede ser que incluso se escriba menos música para coro hasta que se encuentre un medio para resolver este problema. Y puesto que es preciso encontrar este medio, se encontrará. La entonación de tales intervalos y aun de sucesiones mucho más complicadas apenas si ofrece hoy ya dificultades a los instrumentistas. Continuamente se amplía el campo de lo que puede exigirse tranquilamente de ellos. Pero el alumno, naturalmente, apenas deberá servirse por ahora de todas estas posibilidades. Debe tender siempre a expresar melódicamente el cromatismo en la conducción de las partes; y en cada parte procurar que el proceso melódico pueda referirse durante el mayor tiempo posible a una tonalidad determinada, introduciendo con todas las precauciones posibles los cambios a otra tonalidad. Como ya hemos dicho más de una vez: como las voces no son otra cosa que las necesarias piezas de engarce de la construcción armónica, su desarrollo no puede ser provocado ni justificado por un tema; el alumno no deberá jamás apartarse de la exposición más sencilla, a no ser que existan razones que le obliguen a otra cosa.

Para terminar, añadimos aquí aún algunas posibilidades de resolución del acorde de séptima disminuida.





En el ej. 205*a* se ve cómo un acorde de séptima disminuida puede transformarse en cuatro acordes diferentes de séptima de dominante: en cada caso uno de los sonidos desciende un *semitono* convirtiéndose así en fundamental del acorde de séptima de dominante (¡nuestra fundamental sobreentendida!). Si se deja ligado un sonido como fundamental (ej. 205*b*) y los otros tres ascienden de semitono, se obtienen otros cuatro acordes de séptima de dominante. O bien de la misma manera, pero con resoluciones correspondientemente distintas, se obtienen acordes mayores o menores del mismo grado de la escala (ej. 205*c*). Si se mantienen dos sonidos no sucesivos (una quinta disminuida o cuarta aumentada) y los otros dos, igualmente no sucesivos, ascienden de semitono, se logran dos formas del acorde alterado mencionado en la tercera sección de este capítulo (ej. 205*d*). Manteniendo tres sonidos ligados (ej. 205*e*) y haciendo ascender el otro de semitono se obtienen acordes de séptima secundaria de la misma conformación que los del VII grado en el modo mayor o del II en el modo menor. Si se mantienen ligados dos sonidos sucesivos y se hacen ascender de semitono los otros dos, también sucesivos, se obtienen acordes de séptima secundaria semejantes a los del III grado del modo mayor (ej. 205*f*). Si tres sonidos descienden y uno se mantiene se produce el mismo acorde que si tres quedan ligados y uno asciende (ejemplo 205*g*), pero en otras tonalidades (VII grado del modo mayor, II del menor).

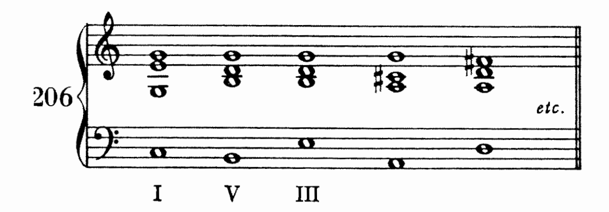
Esta clase de enlaces se han mencionado casi como un apéndice, y esto por tres razones: 1) porque no están sustentados por completo en buenas sucesiones de fundamentales; 2) porque esta manera de producir modificaciones en un acorde no se corresponde con nuestro anterior método expositivo; 3) porque la mayoría de las veces estos enlaces sólo tienen una importancia pseudoarmónica; se encuentran casi siempre como guía melódica de la armonía, adaptándose rítmicamente al proceso de una voz principal. Aparecen muy a menudo usados en las modulaciones, pero habitualmente sin consciencia del movimiento de fundamentales, y esto tiene poco sentido.

XV

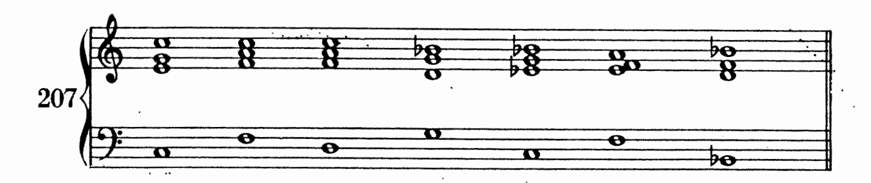
MODULACION AL II, V Y VI CIRCULO DE QUINTAS. MODULACION AL VII Y VIII CIRCULO DE QUINTAS. MODULACION A LOS CIRCULOS MAS CERCANOS POR FRAGMENTACION DEL CAMINO Y A TRAVES DE TONALIDADES INTERMEDIAS

En los primeros ejercicios de estas modulaciones lo mejor será que el alumno se abstenga de usar los últimos medios de enriquecimiento armónico estudiados. Deberá disponer al principio estas modulaciones con los medios más sencillos y aprovechando las relaciones de afinidad más sencillas. Desde luego podría realizarlos más rápidamente aprovechando los procedimientos descritos en el capítulo anterior. Pero es importante que el alumno conozca también los medios más sencillos y básicos, aprenda a alcanzar sólo con ellos su objetivo y adquiera un sentido de la forma antes de que se lance a emplear esos otros medios para los que, a causa del inmenso número de posibilidades que comportan, no sería posible dar indicaciones tan precisas. Y con los cuales, para las correcciones que precise, el alumno tendrá cada vez más que recurrir a su sentido formal.

La modulación al segundo círculo de quintas es facilísima si se recorre el camino dividiéndolo en dos partes. La tonalidad de partida y la de arribada tienen ahora muy pocos acordes comunes: partiendo de *do* mayor hacia arriba los acordes comunes son los de la región de la dominante, III y V grado, de los que el III es el más próximo al segundo círculo de quintas; partiendo de *do* mayor hacia abajo los acordes comunes son los de la región de la subdominante, II y IV grado, de los cuales es el IV el más próximo al segundo círculo de quintas. No es imposible, sin embargo, modular con la sola ayuda de estos acordes comunes. Y así se enseña en la mayor parte de los tratados de armonía. Hacia arriba, la sucesión I-III-V produce solamente movimientos descendentes de la fundamental, mientras que la sucesión I-V-III es excelente (ej. 206).



Hacia abajo, con la ordenación I-IV-II se obtiene una modulación aprovechable y bastante rápida:



Pero, a no ser que se trate sólo de aprobar un examen con toda urgencia, hay tiempo para plantear esta modulación de otra manera. Puede hacerse de manera que el camino dependa realmente de las afinidades íntimas y no de la casualidad. Puede hacerse de manera que para lograr un efecto característico se adopten unos medios también característicos. Disponer, como recomiendan la mayoría de los tratados, modulaciones lejanas sólo a base de sucesiones de tríadas, es absolutamente rechazable. Eso no es seguir las huellas del arte, sino simplemente servir de pretexto a los numerosos exámenes a que se somete a los incompetentes para proteger a los competentes contra los elegidos. Y su objetivo –poner en las manos del alumno un esquema práctico y fácil de comprender y que raramente falla– ni siquiera lo alcanzan en cuanto el alumno se pone nervioso, situación que es el resultado más notorio que producen los exámenes. Rarísimamente se presenta la necesidad de hacer una modulación rápida, y en todo caso no se presentará allí donde se han empleado sólo medios armónicos sencillos. Las modulaciones a tonalidades lejanas ocurren sólo en la música cuando existen medios modulatorios abundantes a disposición. Quien quiera convencerse de esto basta con que eche una ojeada a las obras de Bach. Y encontrará que cuando quiere modular a una tonalidad alejada, lo hace o por medio de una lenta fragmentación o, si la modulación ocurre repentinamente, por el empleo de un procedimiento modulatorio extraordinariamente enérgico, generalmente el acorde de séptima disminuida, pues Bach no conocía aún otros medios modulatorios enérgicos. Pero también, y esto es muy importante, por medio de notas de paso y de adorno que aproximan las relaciones entre las tonalidades. Lo esencial es que toda modulación aparentemente súbita sea casi sin excepción anunciada con anterioridad: por una cierta elasticidad en la armonía; o en la melodía gracias a una modificación o más bien amplificación del movimiento; en la polifonía por un característico aumento o decrecimiento de las partes; en la dinámica; en fin, en todo el proceso. Muy a menudo ocurre en la armonía que la ductilidad del acorde con el que se modula ya ha sido puesta en evidencia desde atrás. Que este acorde se presenta antes ya con una luz ambigua, de manera que su diversa interpretación se muestra como la satisfacción de una necesidad. Y todo esto debe exponerlo el alumno exclusivamente con medios armónicos, y usando únicamente como procedimientos las tríadas y el acorde de séptima de dominante (¡acorde de séptima y precisamente de dominante!), y estableciendo un plan de conjunto no basándose en otra cosa que en las posibilidades casuales de un parentesco rutinario. "Soy amigo tuyo porque eres sobrino del cuñado de mi padre." No impongo una estética, no afirmo: esto no es bello; no prohíbo lo que no entiendo diciendo que es feo; pero si hay algo que carezca de proporción es esta manera de modular.

La fragmentación de modulaciones alejadas, como muchas de las cosas excelentes que pueda haber en este libro, no es cosa mía. Se encuentra ya en las enseñanzas de los mejores teóricos antiguos (1); pero esos simplificadores superficiales que lo abrevian todo porque sólo consideran el objetivo que hay que cumplir y no comprenden *el sentido* del camino que hay que recorrer, empeoran la antigua teoría al mismo tiempo que estorban el desarrollo de una nueva. Para ellos lo importante son las fórmulas, y por eso dan como resultado último lo que no es más que un agarradero. Y así el arte, para estos cerebros impotentes, debe ser un "ideal", y dan sus fórmulas como estética. Jamás han sabido –o lo olvidaron hace mucho tiempo– el porqué, el cuándo y el cómo de estas leyes, y sin embargo las tienen por eternas. Pero un buen oficio puede seguir tranquilamente sus propias exigencias prácticas sin necesidad de apoyarse en ninguna estética. Esto no lo comprenderán ellos nunca. No hay por qué avergonzarse de satisfacer las exigencias artesanales del material, esto es cosa que podemos reconocer tranquilamente sin necesidad de dorarlo ni de explicarlo. Pero esto no quiere decir que haya que hacer siempre lo contrario de lo que es correcto. Los que simplifican de un lado (suprimiendo el sentido y conservando sólo la envoltura, la fórmula) complican por otro (adornando "artísticamente" la envoltura). Y así fracasan en todo lo que importa: porque en vez del sentido dan la forma, o mejor la fórmula. Tanto su

(1) Por ejemplo, en S. Sechter.

simplicidad como su complejidad están en una relación inadecuada con el contenido. Son sencillos cuando hay que ser complejos; y son retorcidos cuando se debe ser rectilíneo. Todo esto lo sé hace tiempo por lo que respecta a mi propio terreno, pero en otro terreno lo he aprendido gracias a una buena bofetada moral que desde luego merecí; y que me aclaró cómo nuestro gusto está corrompido en casi todos los terrenos por el "ornamentar" (como dice Adolf Loos) enmascarador de los simplificadores. Una vez dibujé a un ebanista un atril, en el que tenía que haber dos columnas unidas por fuertes listones de madera. Esos fuertes listones de madera me parecían a mí bonitos (¡bonitos!). El ebanista, un checo que no había conseguido hablar bien el alemán, me dijo: "Esto no se lo hará a usted ningún buen ebanista. Nos han enseñado que una pieza de unión tiene que ser más débil que una columna." Quedé profundamente avergonzado. Yo pensaba en una belleza impertinente, y un ebanista que sabía su oficio la desbarató fácilmente. Naturalmente: ¡ahorro de material!, esa es la verdadera economía artística; emplear sólo aquellos medios absolutamente imprescindibles para poner de relieve un determinado efecto. Todo lo demás es inadecuado y por lo tanto burdo. Jamás será bello lo que es inorgánico. Y quien lo intente es un aficionado risible, un buscador de belleza sin inteligencia, sin comprensión de la esencia de las cosas. Aquel ebanista econocía su oficio, sabía que hay que ahorrar material –yo hubiera pagado el pequeño aumento de coste–, y la cosa le parecía tan ridícula que el sentimiento del honor del honrado ebanista no podía consentir semejante desatino. Pero nuestros estetas buscan la belleza; toman por formas dadas las formas imaginadas, las posibilidades formales casuales por necesidades formales ineludibles, y quieren reconocer en ellas leyes eternas; aunque ellos mismos conozcan formas a las que no pueden aplicarse tales leyes. Entonces son excepciones. No piensan que las causas originarias y el sentido profundo de estas formas se encuentran en la mera práctica y en la adecuación artesanal, y prefieren buscar "su camino en la niebla". En la caótica niebla primigenia del absurdo, de la que por azar pudiera también nacer una vez un mundo con sentido. Pero considerar este sentido como sentido del mundo y el mundo en sí como ese sentido es problemático.

Es posible, desde luego, modular como enseñan esos tratados. Sin embargo, especialmente en el terreno de la armonía más sencilla, prefiero el método más antiguo, que no se limitaba a instalar la modulación en un carril que llevaba directamente a la meta propuesta, sino que abría una brecha en distintos puntos de la tonalidad y que unía en un punto de confluencia, para la acción común, al menos dos o tres corrientes principales procedentes de diversos puntos.

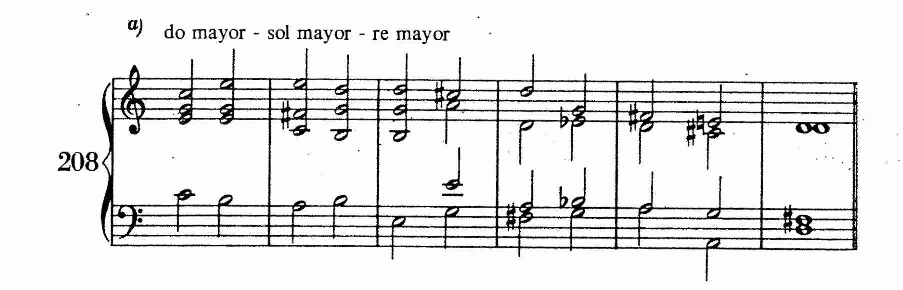
Las tonalidades del segundo círculo de quintas son menos afines entre sí

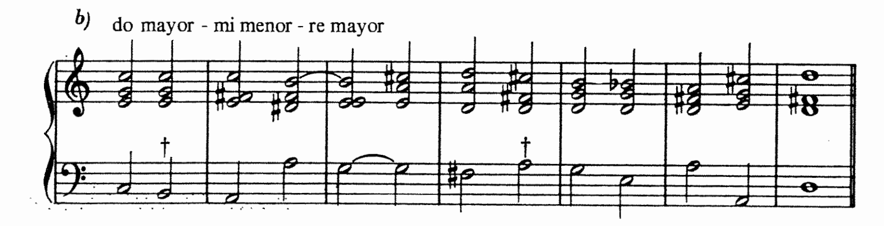
que las del primero, tercero o cuarto. En el primer círculo de quintas había una relación inmediata entre el I grado de una tonalidad y el V de otra; el I grado de *do* mayor era IV de *sol* mayor o V de *fa* mayor. Y el tercer y cuarto círculo de quintas permite el aprovechamiento del V grado de una tonalidad menor para introducir una tríada mayor como si fuera la satisfacción de una tendencia de ese V grado, como una necesidad. En el segundo círculo de quintas también *sol* es IV grado de *re* mayor y *fa* V grado de *si*♭ mayor, pero el acorde tríada sobre *do* no constituye un grado ni de *re* mayor ni de *si* ♭ mayor. La diversa interpretación de los grados sólo puede ser la siguiente: I(V) de *do* mayor = IV(I) de *sol* mayor; I(V) de *sol* mayor = IV(I) de *re* mayor; y I(IV) de *do* mayor = V(I) de *fa* mayor y I(IV) de *fa* mayor = = V(I) de *si* ♭ mayor. Con esto quedan expresadas las necesidades y el tipo de trabazones que presenta la modulación al segundo círculo de quintas. Se elige como "tonalidad intermedia" (2) más sencilla la que se encuentra, de camino, en el primer círculo de quintas, con lo que sumamos dos modulaciones al primer círculo de quintas: 1 + 1 = 2. Más adelante, el alumno podrá elegir otra tonalidad intermedia (eventualmente varias). Tenemos, pues:

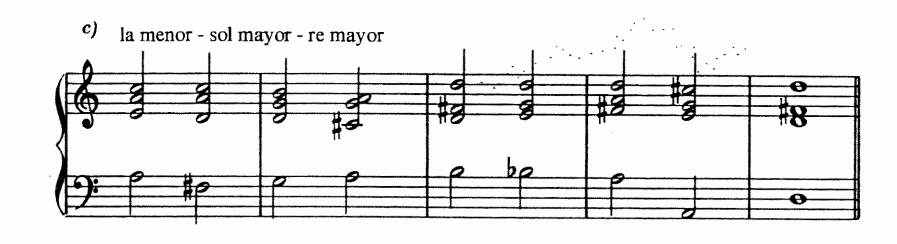
de	*do* mayor,	pasando	por	*sol* mayor	o	*mi* menor,	a	*re* mayor
»	*do* mayor,	»	»	*sol* mayor	»	*mi* menor,	»	*si* menor
»	*la* menor,	»	»	*sol* mayor	»	*mi* menor,	»	*re* mayor
»	*la* menor,	»	»	*sol* mayor	»	*mi* menor,	»	*si* menor
»	*do* mayor,	»	»	*fa* mayor	»	*re* menor,	»	*si* ♭ mayor
»	*do* mayor,	»	»	*fa* mayor	»	*re* menor,	»	*sol* menor
»	*la* menor,	»	»	*fa* mayor	»	*re* menor,	»	*si* ♭ mayor
»	*la* menor,	»	»	*fa* mayor	»	*re* menor,	»	*sol* menor

(2) He relegado hasta el último momento la suposición de estas tonalidades intermedias, y aun aquí las doy considerándolas sólo como un concepto auxiliar. Ante todo, porque me parece superflua; pues el mismo resultado que se logra con las tonalidades intermedias puede obtenerse, y de manera más general, con las dominantes secundarias. Pero además, porque es mejor –y posible– considerar todos los procesos armónicos que tienen lugar en el interior de un período musical como derivados de un único centro. De otra manera, la forma casi única en que las modulaciones ocurren en la obra de arte no tendría sentido lógico. De otra manera no tendría sentido lógico el regreso a la tonalidad de partida si la desviación de esa tonalidad y el regreso a ella no fluyeran del condicionamiento de una única fuente de energía: de la tonalidad inicial. Admito aquí las tonalidades intermedias en el mismo sentido en que las tomé anteriormente: como noción auxiliar, como un medio gracias al cual el alumno puede simplificar una estructura armónica fragmentándola. Las admito sólo, pues, porque así las cosas resultan más fácilmente comprensibles. Pero una vez que se fundamente en la escala cromática toda consideración de la armonía se estará en condiciones de ver también estas modulaciones como una función de la tonalidad, y de admitir también aquí que la tonalidad no ha sido abandonada. De la misma manera hemos procedido ya con las cadencias, que pronto contendrán todo lo que en un principio habíamos considerado sólo como modulante, y que aquí sirve, en cambio, para expresar la tonalidad.

La tonalidad intermedia, naturalmente, no se implanta tan firmemente como la tonalidad de arribada, pues de lo contrario exigiría una cadencia. Debe ser mantenida tan elásticamente que posibilite una continuación fluida, pero al mismo tiempo debe expresarse con tal claridad que elimine a la tonalidad de partida. En tanto no pongamos en juego los poderosos medios modulatorios explicados en el capítulo anterior, el alumno hará bien en tratar los sonidos más delicados como si fueran el sexto o el séptimo sonido de una escala menor. Desde luego se pueden suponer también, en vez de una, dos tonalidades intermedias; por ejemplo: de *do* mayor a *re* mayor pasando por *sol* mayor y *mi* menor. Siguen algunos ejemplos; el alumno está en condiciones de realizar modulaciones al primer círculo de quintas de muchas maneras, lo que originará un gran número de posibilidades de arranque y de continuación.



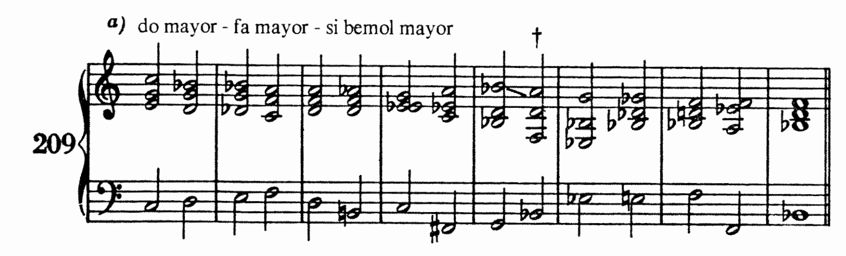


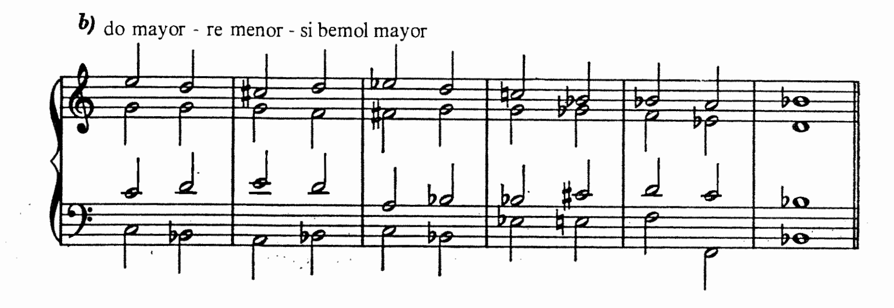


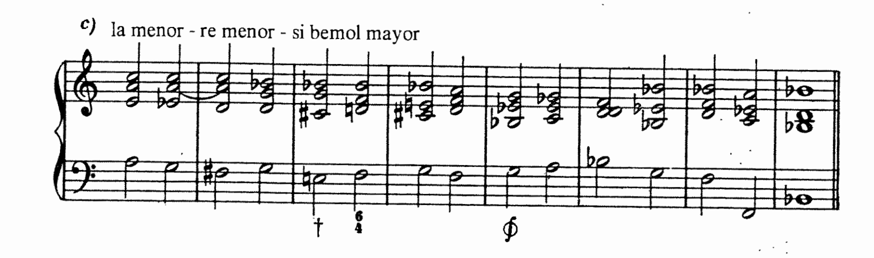


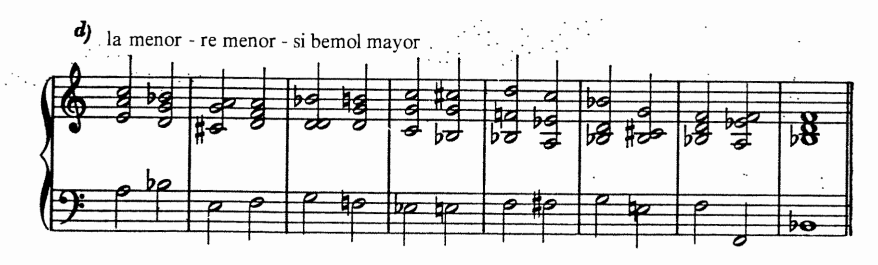
En la cadencia el alumno puede emplear alguna dominante secundaria y demás acordes ajenos a la escala. Pero en general recomiendo ser parsimonioso en este aspecto, ya que la primera mitad de la modulación es muy simple. En el ejemplo 208*b* aparecen acordes secundarios de séptima sin preparación. No hay que insistir aquí sobre el hecho de que el alumno podrá más adelante introducir tales acordes sin preparar, y sin recurrir, como hemos hecho aquí, a la "séptima de paso"; es decir, como si se tratase de acordes tríadas. En estas modulaciones tiene un importante papel, como es natural, la cadencia interrumpida, puesto que podrá evitar el peligro de que las dos partes en las que se ha descompuesto la modulación se parezcan demasiado entre sí. Se recomienda también expresar una de las tonalidades por medio de acordes que no sean la tónica y la dominante (ej. 208*d*). Cuando se usen varias tonalidades intermedias no se deben hacer seguir sólo tonalidades menores o sólo tonalidades mayores. En el ejemplo 208*f*, como la melodía del bajo va del *si* al sexto y al séptimo sonido de la escala de *mi* menor, el *do*♯ del *si* menor va preparado. Esto resulta así muy suave.













Sobre todo en la modulación al segundo círculo descendente de quintas
será necesario distinguir bien entre los medios utilizados en la primera mitad
de la modulación y los utilizados en la segunda. Quizá pueda ya desde aquí el
alumno hacer un uso moderado de dominantes secundarias y de acordes de
séptima disminuida. Naturalmente, la cadencia resultará entonces más rica.
En el ejemplo 209*a* en †, se usa de nuevo un acorde de séptima secundaria
sin preparar y en paso. En el ejemplo 209*c*, en †, el acorde de séptima dismi-
nuida se cuenta todavía como perteneciente a *fa* mayor, como muestra la
continuación, a pesar del acorde de cuarta y sexta sobre *fa* que sigue. El 180
acorde que aparece en ɸ se introduce como una sexta napolitana, pero luego
es tratado como IV grado de *si* ♭ mayor. Naturalmente, todas estas modula-
ciones pueden acortarse. Pero no hay por qué; especialmente si el alumno
quiere aprender a aprovechar los medios que se han puesto a su disposición.
Y para ello tiene aquí una magnífica ocasión. Adrede he dispuesto la modu-
lación en períodos largos; porque el verdadero objetivo es aquí almacenar

el mayor número posible de procedimientos. Pronto el sentido formal hará observar al alumno que, cuando ha realizado con amplitud una parte de la modulación, la continuación presenta ya un cierto condicionamiento. No podrá hacerla a voluntad larga o corta, sino que le exigirá ineludiblemente algo determinado: el empleo de ciertos medios en la armonía o eventualmente también en la conducción melódica; tanto una como otra no serán ya libres, sino mediatizadas; pero no por leyes, sino por el sentido formal. El alumno hará bien en observar esto con cuidado y en no dejarlo a un lado ligeramente ahogando su conciencia formal.

Una vez ejercitado lo suficiente en estos sencillos procesos podrá lanzarse a usar medios más complejos. Recomiendo proceder de manera que se introduzcan en los ejercicios los medios armónicos aproximadamente en el mismo orden de sucesión en que aparecen en el capítulo anterior. De esta manera se repasa lo aprendido y puede acrecentarse el número de los casos posibles.



En el ej. 210*a*, en el contralto, tenemos dos negras para poder colocar la séptima del acorde de séptima de dominante. El alumno podrá hacer esto ocasionalmente, pero también, especialmente en el acorde de séptima de dominante, puede introducir la séptima sin preocuparse de la falsa relación.

En el ej. 210*a*, en ⊕, aparecen las cifras II-I-II para indicar los grados, pese a que los acordes apenas tienen otra semejanza que esa con los correspondientes de la escala. Pero ya sabemos lo que es este II grado: una inversión (que es el estado fundamental) de los sonidos del acorde de sexta napolitana. Para una más fácil orientación sobre los movimientos de fundamentales, podemos servirnos aquí y en casos análogos de la suposición auxiliar de que la sexta napolitana se interpreta como acorde de tónica, llamándolo momentáneamente I grado, con lo que la tríada disminuida que le sigue sería el VII grado, y el enlace I-VII-I nos resultaría bien conocido. Pero a pesar de que la sexta napolitana está aquí sobre el II grado, la sucesión I-VII-I que sería de *do ♭* mayor es ahora II-I-II de *si ♭* mayor, y la sexta napolitana es aquí *expuesta como una tonalidad en sí misma*. El alumno, pues, no debe considerarla como *do ♭* mayor, sino tener presente que se trata simplemente de una noción auxiliar.

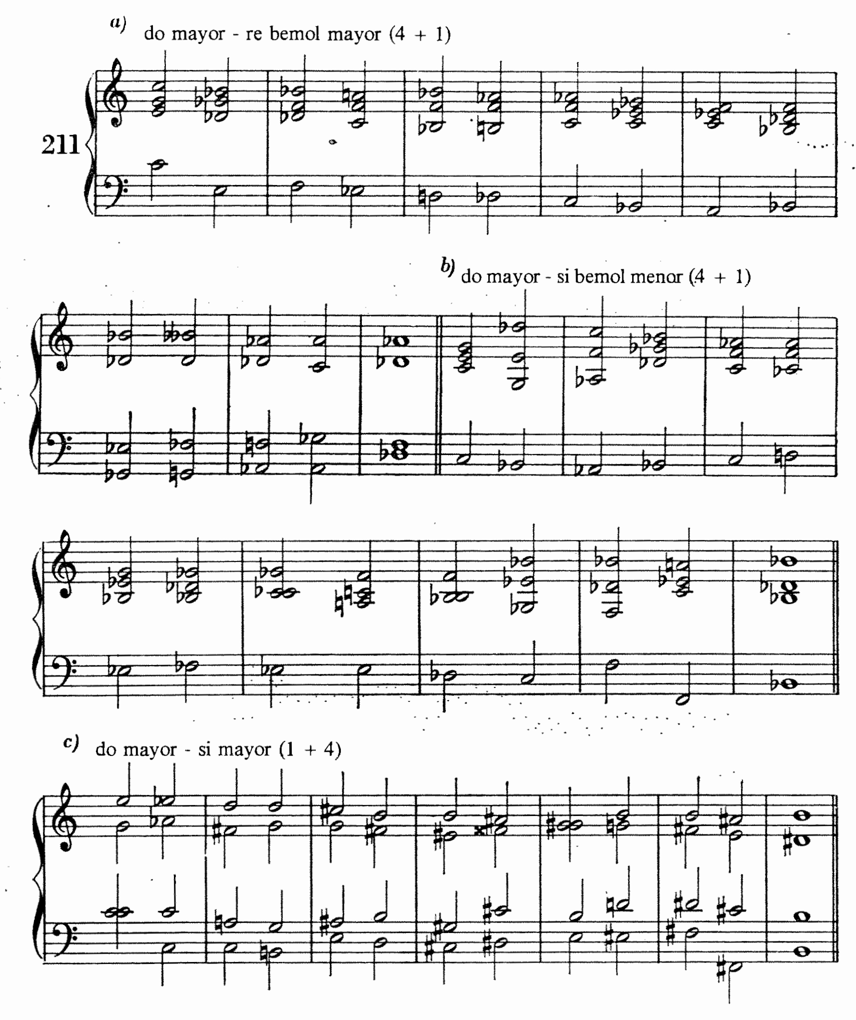
QUINTO Y SEXTO CIRCULO DE QUINTAS

La modulación a estos dos círculos de quintas resulta también muy sencilla disponiéndola por fragmentación. Lo mejor es descomponer el conjunto en dos –o eventualmente tres– modulaciones simples (que son las del primero, tercero y cuarto círculo de quintas). Las modulaciones al quinto círculo de quintas podrían sintetizarse como $4+1$ ó $1+4$; es decir, modulando primero al cuarto y de aquí al primer círculo de quintas, o viceversa, primero al primer círculo y de aquí al cuarto. La modulación al sexto círculo es $3+3$. Pero puesto que, hacia arriba o hacia abajo, conduce a la misma tonalidad (de *do* mayor a *fa ♯* mayor o *sol ♭* mayor), ese $3+3$ podrá realizarse de dos maneras: o hacia arriba o hacia abajo. Pero ese 6 se podría descomponer también en $3+4-1$, ó en $4+3-1$, ó en $-1+3+4$, ó en $-1+4+3$, y también en $4-1+3$, ó en $3-1+4$, etc. (3) También el 5 puede ser descompuesto de diversas maneras: $3+3-1$, ó $3-1+3$, ó $4+4-3$, etc., e incluso puede echarse mano de la combinación $3+2$ ó $2+3$, pese a que el 2 mismo ya sea compuesto de $1+1$. Sobre la consolidación de estas tonalidades intermedias vale

(3) Los signos + y – deben entenderse aquí en el sentido de la dirección correspondiente, de manera que en el círculo de quintas descendente, el signo – indica hacia arriba, ascendente. Esto puede expresarse matemáticamente así: modulación al ± 5.º círculo de quintas: ± (4 + 1); o modulación al ± 6.º círculo de quintas: ± (3 + 4 – 1), ± (– 1 + 3 + 4), etc.



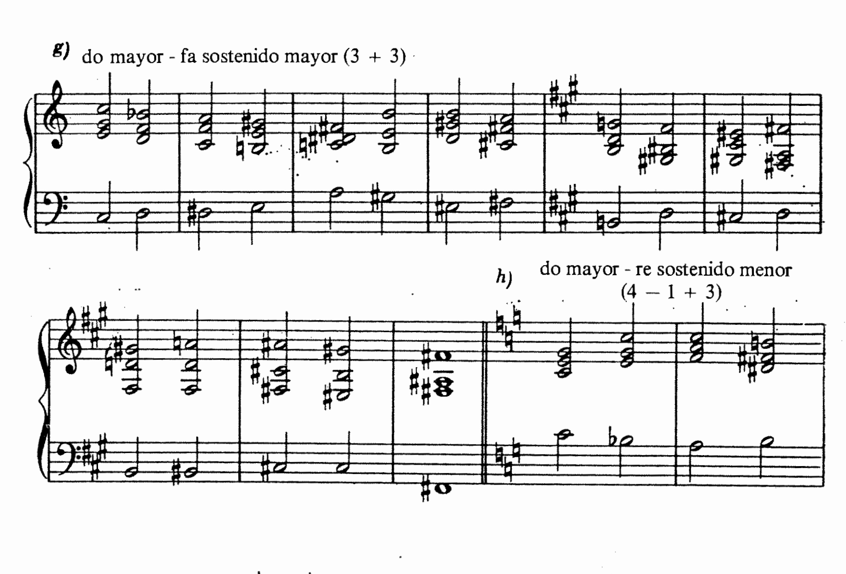
lo mismo que se dijo para la modulación al segundo círculo de quintas. Rendirán buenos servicios aquí las dominantes secundarias, los acordes de séptima disminuida y otros acordes errantes. Pero también en esta ocasión aconsejamos al alumno que emprenda los primeros ejercicios con medios sencillos. Hay que realizar las siguientes modulaciones: de *do* mayor y *la* menor a *re* ♭ mayor, *si* ♭ menor, *si* mayor, *sol* ♯ menor, *sol* ♭ mayor, *mi* ♭ menor, *fa* ♯ mayor y *re* ♯ menor.



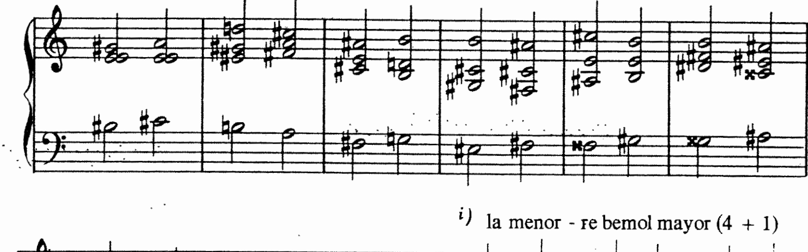




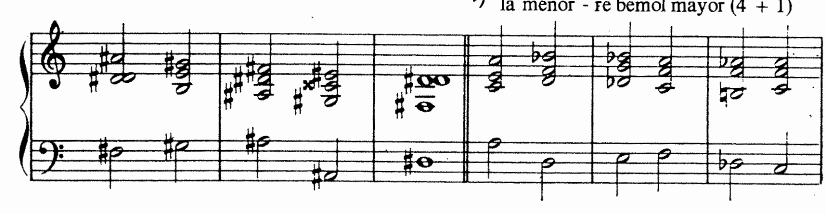
g) do mayor - fa sostenido mayor (3 + 3)



h) do mayor - re sostenido menor (4 — 1 + 3)



i) la menor - re bemol mayor (4 + 1)





k) la menor - si bemol menor (1 + 4)

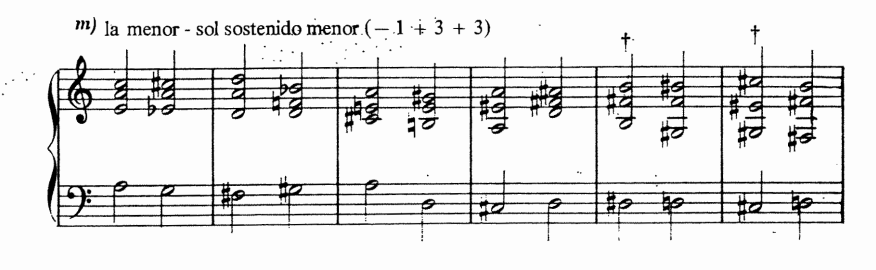


l) la menor - si mayor (1 + 4)





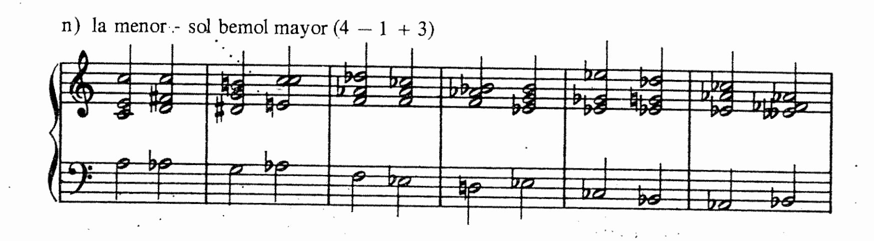
m) la menor - sol sostenido menor (— 1 + 3 + 3)







n) la menor - sol bemol mayor (4 — 1 + 3)

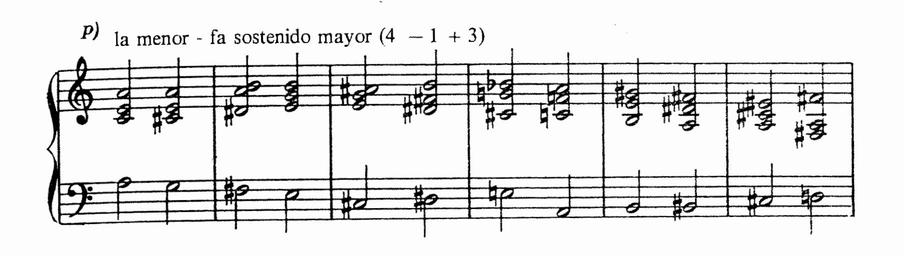


o) la menor - mi bemol menor (3 — 1 + 4)





p) la menor - fa sostenido mayor (4 — 1 + 3)





qu) la menor - re sostenido menor (1 + 4 + 1)





En estos ejemplos se ha hecho un uso múltiple de los últimos medios modulatorios citados. Así, en el ej. 211*c*, donde la modulación *do* mayor-*sol* mayor se hace a través de la sexta napolitana; o en el ej. 211*f*, donde la sexta napolitana de *fa* menor ha sido introducida con el acorde aumentado correspondiente de tercera y cuarta. Estos medios nos ponen en condiciones de omitir, en las modulaciones al tercer y cuarto círculo de quintas, la "detención sobre la dominante". Quisiera hacer notar aún una diferencia que se advierte al comparar las modulaciones "apresuradas" que he criticado con las que yo propongo. Podría afirmarse que yo pongo uno al lado de otro acordes de afinidad tan lejana que, en resumidas cuentas, nos colocan en la misma situación de esas modulaciones "apresuradas". Pero hay una diferencia: que en este caso los acordes en cuestión realizan la modulación, mientras que en mis ejemplos tales acordes sólo introducen, preparan, colocan el período en una situación fluctuante, que permitirá modular. Con esto se tiene siempre el objetivo a la vista y se preparan las cosas para lograrlo. En un tratado de armonía muy conocido encuentro también modulaciones lejanas realizadas con los medios que he censurado aquí. Sin embargo, sus ejemplos resultan eficaces, y podría pensarse, por tanto, que es superfluo actuar de una manera tan circunstanciada como yo lo hago. Pero si se fija uno bien se da uno cuenta de que el autor de esos ejemplos, que era un compositor con un sentido formal muy seguro, al seguir su sentimiento de la forma, obtiene sencillamente la modulación haciendo lo mismo que yo, sólo que inconscientemente: preparando la tonalidad de arribada. Y de esta manera –inconscientemente, como ya he dicho– alcanza mucho mejor su objetivo que con los medios que él mismo recomienda. ¿Y por qué recomienda tales medios y no los otros? Porque no se ha hecho cargo de esta divergencia, como tampoco se lo ha hecho su elocuente colaborador literario.

¡Sin embargo, de esta preparación de la tonalidad de arribada depende el feliz resultado de la modulación! Por ejemplo: en 211*a* el segundo acorde –acorde aumentado de quinta y sexta sobre el bajo *mi*– es ya un anuncio del *sol* ♭ de la tonalidad de *re* ♭ mayor; y más adelante, la resolución en el acorde de cuarta y sexta es una nueva advertencia. No obstante, ninguno de los dos acordes está todavía en *re* ♭ mayor, sino que significan sólo un paso en esa dirección. Algo semejante ocurre en el ej. 211*b;* y en el ej. 211*c* el tercer compás, que podría estar en *si* menor, muestra ya el *si* mayor de la conclusión; en el ej. 211*k* la sexta napolitana sobre el *si* ♭ (tercer compás) anuncia el paso a *si* ♭ menor, etc. El alumno encontrará en estos ejemplos muchos más casos semejantes. Naturalmente, deberá intentar hacer esto él mismo. Y si no le resultan bien (dado que mis ejemplos no son "muestras artísticas" sobresalientes, y sólo incitaciones, pero de ninguna manera modelos) no importa. Lo

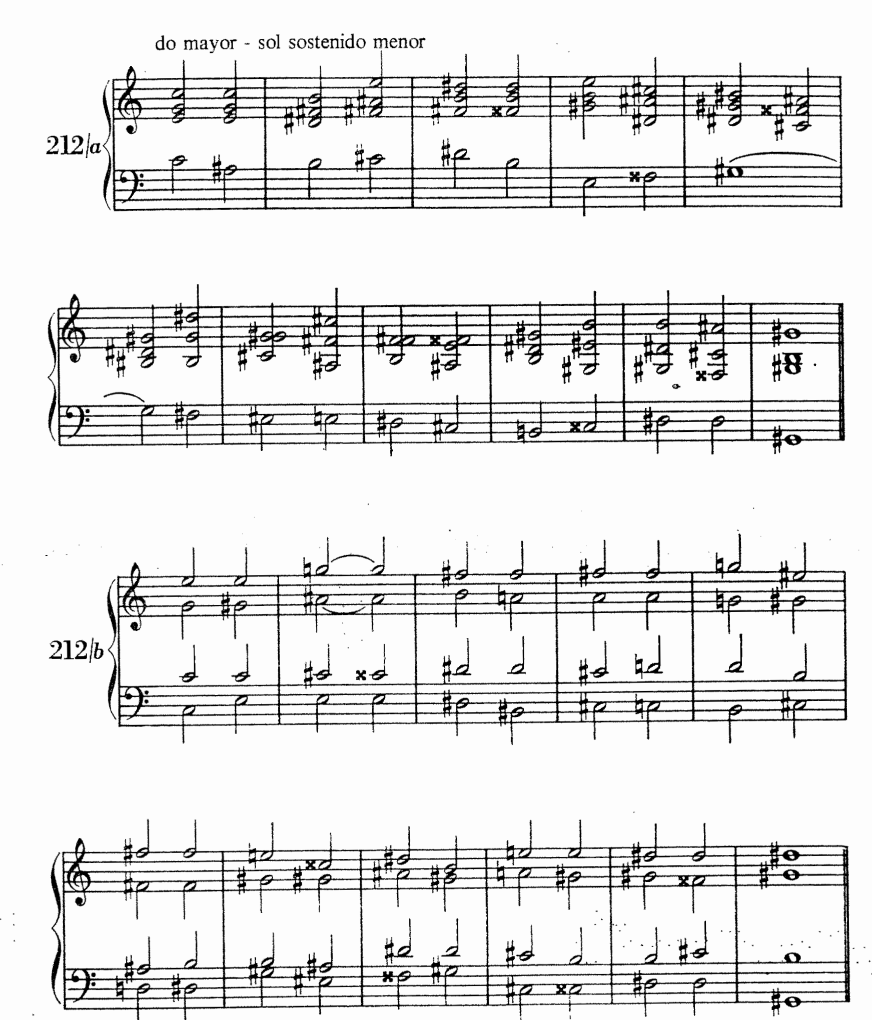
principal es que se intente. Si se logra o no es algo de importancia secundaria.

Un procedimiento recomendado en la mayor parte de los tratados y empleado ocasionalmente en el ej. 211 es la *progresión.* La progresión es una especie de repetición adecuada para generar una secuencia. La repetición en general, que a veces puede ser tachada de monótona, sirve, oportunamente usada, como refuerzo, como intensificación. Hay muchos tipos de repetición que sirven, de una manera u otra, a objetivos formales; pero su examen es competencia de la formalística musical, ya que entran en el campo del trabajo motívico y temático. Por eso señalaremos aquí sólo algunas generalidades. La progresión es la repetición exacta de una parte de la frase. La progresión armónica consiste en presentar por segunda vez una misma sucesión armónica (como mínimo dos acordes) inmediatamente después de su primera aparición; pero (y en esto se diferencia de la mera repetición) comenzando por otro grado de la escala. Así, pues, a distancia de una segunda o tercera mayor o menor, de una cuarta justa o aumentada inferior o superior con respecto a la primera aparición. La progresión armónica es un medio muy acreditado y eficaz para obtener un resultado formal, porque asegura la continuidad y la coherencia, y porque, al ampliar la exposición del fragmento (ya que repite lo que la primera vez podría haber pasado desapercibido) adquiere un gran relieve y virtualidad. Y todo esto sin necesidad de que el autor tenga que forzar su espíritu creador para encontrar una continuación renovada, limitándose a conectar adecuadamente, a unir sin baches las dos formas iguales de su idea musical. La progresión es muy utilizada porque es buena en sí; pero como es muy cómoda para "llenar espacio" y esto tiene poco mérito, debe evitarse su uso excesivo. No tengo nada en contra de que el alumno la emplee ocasionalmente. Ya será para él bastante tarea lograr procedimientos adecuados para conectar entre sí las repeticiones de la progresión. Tampoco tengo nada en contra de que se sirva de la progresión, por ejemplo –tal y como suele recomendarse–, para realizar una modulación, por así decirlo, en dos asaltos. Pero no recomiendo su uso continuo, porque el esquematismo del procedimiento resulta poco simpático.

Puede considerarse también, hasta un cierto punto, que la repetición transportada de un fragmento de la melodía es una progresión, aunque la armonía sea distinta. Esta progresión me parece más meritoria, puesto que no es tan mecánica. Véase, por ejemplo, la voz del soprano en el 211*m;* y también el 211*p*.

Otras combinaciones modulatorias deben ser elegidas por el alumno mismo. Por ejemplo, si ha elegido para el quinto círculo de quintas la combinación 4 + 3 – 2, esto quiere decir: de *do* mayor a *sol* ♯ menor pasando por *mi* mayor a *do* ♯ mayor, y luego por *fa* ♯ mayor (ej. 212*a*).





Pero esta disposición podría ser demasiado complicada; si se quiere desarrollar bastante cada parte aislada de esta modulación, el conjunto resultaría muy largo. Y si se realiza con brevedad, entonces nos encontraríamos con ese tipo de modulación rápida cuyo empleo sólo me parece adecuado si utilizamos medios modulatorios muy enérgicos. El alumno tiene que decidir. Si escoge un camino tan complejo y múltiple, ha de tener en cuenta que el ejercicio saldrá muy largo, y que la transición entre las etapas intermedias debe resolverlas con enérgicos medios modulatorios. En el ej. 212*b* se presenta otra solución para este mismo ejercicio, basada en un plan modulatorio un poco menos complicado. 110



No es frecuente que ocurran, en frases de armonía sencilla, modulaciones tan alejadas, al quinto o al sexto círculo de quintas, porque una composición que modula tan intensamente corresponde en general al uso de más poderosos medios modulatorios. Por eso jamás podrán obtenerse, en la realización de tales ejercicios con medios sencillos, resultados tan límpidos como cuando se modula a tonalidades más cercanas. Lo mismo puede decirse de las modulaciones al séptimo, octavo, noveno círculo de quintas. Claro que estas rela-

ciones pueden obtenerse más fácilmente marchando en la dirección opuesta, es decir, considerando que vamos al quinto, cuarto, tercero, etc., círculo de quintas. Por ejemplo, las modulaciones de *do* mayor a *do*♭ mayor, *fa*♭ mayor y si ♭♭ mayor pueden ser realizadas en la otra dirección del círculo de quintas como si fuesen a *si* mayor, *mi* mayor y *la* mayor, respectivamente. Sin embargo, habrá que utilizar a menudo el camino analítico que expusimos; y por ello el alumno debe ejercitarse en él. No doy ningún ejemplo, porque debe evitarse toda complejidad que no responda a necesidades adecuadas, tanto si se realiza con medios simples como si se realiza con medios ampulosos. Esto es una cosa que resulta más fácil para el que no sabe nada que para el que sabe mucho. Los maestros del pasado se limitaban generalmente a modular –incluso en los desarrollos– a las tonalidades afines. Las modulaciones a tonalidades alejadas ocurren a veces repentinamente, con medios bruscos, sin preparación armónica, sólo como sorpresa (Beethoven: *Trío en do menor).*

Cambios de tonalidad tan frecuentes y en tan pequeño espacio como ocurren en el ej. 213 sólo pueden encontrarse en la música posterior a Wagner. Aquí el objetivo no es tanto alcanzar una nueva tonalidad como abandonar la anterior sin haber permanecido firmemente en ella. La armonía es aquí llevada, por decirlo así, melódicamente; su riqueza, su movilidad, su rápido girar y revolverse se corresponden con las mismas peculiaridades de la melodía principal, de la que depende como si se tratase de una melodía secundaria en contrapunto. Este ej. 213 testimonia –aunque no lo demuestra completamente, pues yo podría ciertamente disponer uno mejor– que difícilmente puede lograrse un resultado perfecto con este tipo de ejercicios. No obstante, el alumno debe intentarlo, pues de otra manera no aprenderá a manejar los medios modulatorios.

XVI

ARMONIZACION DE CORALES

Incluyo este tipo de ejercicios en mi libro, pese a que disiento de ellos, porque he elegido para su valoración utilitaria otro punto de vista. De momento digamos: no se "armoniza", sino que se crean armonías. Eventualmente pueden hacerse correcciones, pero no es la teoría armónica lo que decidirá en los pasajes defectuosos, sino el sentido formal; y las mejoras no se encontrarán teóricamente, sino a veces quizá después de probar y probar, y en la mayoría de los casos gracias a un hallazgo feliz: es decir, intuitivamente, por medio del sentido de la forma, por medio de la fantasía. Al menos, eso me dicta mi experiencia, y lo contrario sólo podría afirmarlo el que "armoniza", es decir, el que no es capaz de *inventar una melodía con su armonía.* Pero no puede negarse que existan casos en los que el tema haya de llevar una armonización distinta de aquella que se ocurrió en el primer momento. Hay que admitir también que aparecen pasajes armónicamente flojos muy a menudo en trabajos, por lo demás correctos, de los principiantes, pasajes que exigen, para corregirlos, una armonización distinta de todo el conjunto. Aunque en ninguno de los dos casos ocurre propiamente lo que suele entenderse por "armonización". En ninguno de los dos casos se trata de una armonía adosada a una melodía que se dio primeramente sin armonía, sino de una melodía articulada armónicamente, y el autor es consciente de esa armonía y de esa articulación, y puede introducir solamente cambios. En el primer caso, si el objetivo es la variación, el cometido del compositor es justamente hacer un uso vario de todo lo que la armonía contiene en sí, es decir, aprovechar sus peculiaridades; y en el segundo caso, en el de las correcciones, se trataba sólo de retocar algunos puntos aislados que resultaban mal; pero el conjunto estaba armonizado y el autor era consciente de ello. Probablemente era cuestión de un error de escritura, o de desequilibrio del impulso en la continuación del tema, al no haberse hecho cargo bien de la estructura sonora. Este "no hacerse cargo exactamente de la estructura sonora" es una circunstancia que he observado frecuentemente en mis alumnos. Ocurre incluso a los más do-





tados, pero es fácil de corregir. Pues bien: tanto en estas correcciones como en la variación, la nueva disposición armónica no se calcula, sino que se crea. Es un error creer que el arte pueda ser alcanzado por cálculo, y la idea que los teóricos de la estética tienen del "trabajo" del artista "pensante" es completamente falsa, ya que podría inferirse que toda la tarea artística reside en escoger, con buen gusto y cuidadoso cálculo, las posibilidades más eficaces de todo un repertorio que está a disposición del artista. La creación artística se desenvuelve en un nivel un poco más alto, por cierto. En mi propia obra he experimentado a menudo que lo que de primera intención no salía bien ya no había manera de mejorarlo por más vueltas que le diera y aunque lo corrigiera cien veces. En cambio, me han surgido de un primer trazo formas musicales de un equilibrio tal como no hubiera podido lograrlo jamás corrigiendo. Por eso puedo decir: si en una idea musical se descubre una falta que no hay manera de corregir respetando la inspiración original, quizá lo mejor es abandonar la idea entera, o bien conservarla con el error que con ella ha nacido; pues este error siempre será menor que el que nos traiga una supuesta mejora. No se quiere decir con esto que el alumno no deba corregir, pues en este caso podría pensarse que tampoco el profesor puede mejorar una realización. Por el contrario: el alumno debe trabajar a fondo con su inteligencia y con su gusto. Está aprendiendo, y su tarea es ejercitarse. Simplemente tiene que llegar a un punto en que sea capaz de poder decir alguna cosa, si es que tiene algo que decir. El alumno ha de reflexionar; pero el artista, el maestro, crea con la intuición. No tiene ya necesidad de reflexión, pues ha alcanzado un nivel más alto de unión con su propio poder expresivo. El alumno tiene que corregir, pero no debe creer que con esas correcciones mejorará una obra. Para lo único que sirven es para hacerle notar que la obra hubiera podido ser mejor si no hubiera incluido en sí desde el comienzo aquel error. Y esto le podrá ser útil en otra ocasión. Pues será más precavido al idear la disposición inicial, y lo que corrija "in statu nascendi", cuando se mantiene todavía el primer calor de la idea, apenas perjudicará a su ejercicio. En cambio, las correcciones *a posteriori* raramente sirven.

Podría hacérseme aquí una objeción: que al mismo tiempo que rechazo los ejercicios de armonización alegando que el artista no armoniza sino que inventa la armonía juntamente con la melodía, presento ejercicios indicando las fundamentales (con cifras) para que se realicen pequeñas frases; la armonización es un ejercicio como la disposición de fundamentales, y podría preguntarse qué ventaja puede sacar el alumno de este trabajo. A esto tengo que contestar lo siguiente: en primer lugar, la disposición de las fundamentales tiene al menos una semejanza con la realidad del trabajo composicional, y es que las fundamentales, en tanto que representan armonías, hacen que el ejercicio se piense en términos armónicos, aunque sea dando el rodeo de las cifras. ¡Primero se piensa en cifras, pero luego en sonidos! En cambio la armonización no tiene casi ningún parecido con la realidad. En segundo lugar, como ya señalé antes, el alumno ha de hacer, como ejercitación, todo aquello que el maestro no hace. ¡Lo que no quiere decir que el alumno *deba hacer* cosas que el maestro no *puede hacer*! Y en tercer lugar, es de esperar que, con los ejercicios precedentes, hayamos llegado a un estado de conocimientos en el que no quisiéramos hacer ya tales ejercicios aun cuando fueran un poco menos malos que la disposición de las fundamentales. Pero no es así.

En mi libro, pues, los ejercicios de armonización no tienen por objeto enseñar al alumno cómo se hace lo que no se debe hacer, sino reforzar su sentido formal en un caso en el que no puede participar aún con su fantasía. Se le da una melodía; melodía que no es suya, y que por tanto jamás podrá unirse a una armonización tan buena como aquella que nació con la melodía misma. Así, pues, no tiene ninguna culpa de ese fracaso parcial y originario del ejercicio, e importa poco que no consiga algo perfecto; y a la melodía que el alumno maltrata no le ocurre ninguna desgracia, pues ciertamente no tiene por qué quedar indisolublemente unida a una mala armonía. Por el contrario. Este trabajo se parece a las disecciones que los estudiantes de Medicina hacen sobre los cadáveres: si el bisturí entra demasiado profundamente, a nadie se perjudica. No pasa nada si sale mal la armonización de un coral. Después de todo, no va a publicarse. Pero el alumno puede, en un caso tan sencillo, aprender a fijar su sentido de la forma con respecto a la estructura de una melodía dada, y puede acostumbrarse a considerarla como un todo único, con lo que se preparará para el caso en que tenga que inventar él mismo una melodía con su armonía como un todo.

Emplearé, pues, los ejercicios de armonización, para eludir, más cuidadosamente que nunca, esas necesidades de corrección que derivan de un sentido formal imperfecto. Por ello prescindiré de presentar melodías modernas para armonizar. La forma de las melodías corales es tan sencilla y ha quedado tan atrás de nosotros que quizá podamos comprenderla por completo. Quizá estemos en condiciones de entender realmente con toda precisión sus relaciones, de manera que imitándolas obtengamos los resultados similares necesarios. No es imprescindible dar aquí normas a este respecto, puesto que entraríamos en el terreno de las formas musicales. Si utilizáramos melodías más modernas —aunque sólo fuera ya a partir de Mozart o Beethoven—, se nos presentaría una variedad formal tan compleja que el alumno no podría enfrentarse con ellas sin unos supuestos previos. No es que sea imposible que un oído bien dotado pueda encontrar también aquí buenas soluciones. E incluso no tengo nada en contra de que el alumno intente algo semejante. Que tome un

tema de Beethoven, de Mozart, de Brahms o de la obra de cualquier otro maestro (¡pero ha de ser un verdadero maestro; de lo contrario sería insuficiente!), que lo armonice y que compare luego el resultado con el original. Lo importante es que el alumno sepa claramente que su armonización es inferior a la del modelo, y que se trata tan sólo de comprender en qué consista esta diferencia. Tampoco estaría mal el siguiente ejercicio: tomar un tema de oído, armonizarlo y luego compararlo con el original. El objetivo de este ejercicio queda también cumplido si el alumno se ha dado cuenta exacta de la armonización del original y la transcribe de memoria. Porque en todos estos ejercicios lo de menos es realmente construir una armonía (¡construir!); lo importante es, para no caer en soluciones insípidas, actuar con agilidad, controlar con los conocimientos teóricos lo que el oído *ha notado* ya en casos análogos. Evito por completo esas melodías con cuya armonización tiene que atormentarse el alumno, aunque yo podría encontrar algo mejor que esos mamarrachos melódicos que ciertos autores de tratados de armonía se sacan de la cabeza sólo porque carecen completamente de capacidad de distinción formal. Dejo al alumno en libertad de hacer lo que se le ocurra, y no tiene importancia el hecho de que no consiga siempre algo especialmente perfecto. El objetivo principal de estos ejercicios es la disposición y sucesión autónoma de los acordes. Los errores eventuales radican en la propia mente del alumno y es allí donde han de ser combatidos. Si le someto a la constricción de una melodía dada, ésta ha de ser tan buena como la de un verdadero maestro cuando está inspirado. Pues en otro caso los errores no estarán sólo en el alumno, sino en la mente imperfecta de aquel que ha creado una melodía imperfecta; y corregir resulta en este caso difícil, porque no es fácil saber si la falta está en la armonía o en la melodía misma; y además esto es injusto para el alumno, que apenas puede responder de un error de su profesor. Y no me encuentro con inspiración para inventar melodías adecuadas para los ejercicios de armonización. De lo contrario tampoco la encontraría para mis propias obras; no porque el objetivo sea mínimo, sino porque hay un objetivo. Y si los otros, los que pretenden de los alumnos esta clase de ejercicios, afirman tener inspiración para inventarlos, entonces no puedo sacar una impresión favorable de esa inspiración a la vista de la monotonía e insipidez de tales testimonios. Si un alumno escribe sin gracia y con faltas no es ninguna desgracia, pues lo hace para sí mismo. Siempre podrá tachar. Pero cuando el profesor falla donde no debía jamás fallar, es decir, como *modelo* (con esta sola palabra caracterizaba Gustav Mahler la esencia del profesor), esto es un verdadero delito. Si un profesor pretende del alumno que armonice melodías que él mismo ha confeccionado pero que no son buenas y que por lo tanto nunca llegarán a serlo, ese profesor no es idóneo para servir de modelo. El

alumno que tenga deseos de ejercitarse en armonizar melodías más modernas debe tomarlas también de los respectivos compositores. Como ya he dicho, no considero estos ejercicios como absolutamente necesarios. Pero quien piense de otra manera, puede hacerlos; y si lo hace así, al menos no le resultará perjudicial.

Y ahora vamos con el coral.

El coral, como toda forma artística, es algo claramente articulado. Toda idea tiene necesidad de articulación en el instante en que es expresada, porque aunque concibamos una idea de una sola vez y como un todo, no podemos expresarla de una vez, sino sucesivamente: por la conexión y acercamiento de los diversos componentes en que la habíamos descompuesto desde la unidad inicial al concebirla, obtenemos de nuevo la reproducción más o menos exacta de su contenido primero. En la músiea, las sucesiones melódicas o armónicas son los componentes de una idea. Sin embargo, esto es sólo exacto en cuanto a lo visible o audible y en general a lo que corresponde a la percepción de los sentidos, pero resulta nada más que relativo cuando se refiere al contenido real de una idea musical. Pero podría suponerse que la notación gráfica fuera un feliz símbolo que representa la idea musical y que por ello –ya que todo organismo bien construido posee una correspondencia exacta entre su aspecto exterior y su estructura interna, de manera que cualquier manifestación exterior no puede ser nunca considerada como casual– la forma y la articulación manifiestas en las notas corresponden a la esencia íntima del pensamiento y de su movimiento de la misma manera que los abultamientos y cavidades de nuestro cuerpo corresponden a la posición de los órganos internos.

De la forma externa, pues, pueden sacarse conclusiones con respecto a la esencia de las cosas.

La articulación se expresa en el coral por los calderones puestos al final de las frases musicales, que coinciden con finales de versos, y que dividen en partes la idea. Las partes aisladas de esta sencilla forma musical están entre sí en la relación más simple: como contraposición o como complemento. Esta estructura de mosaico no admite relaciones más complejas, y prefiere, como elemento constructivo de cohesión, el principio de la repetición más o menos sencilla. Lo que produce el verdadero movimiento en una idea musical, lo que hace que esa idea tenga vida, es precisamente la oposición contrastante de las digresiones armónicas sencillas que brotan de la tonalidad. Tales contrastes son sólo relativamente grandes; no tan grandes como para que no puedan enlazarse fácilmente. Lo que los une es la unidad del movimiento rítmico, su escasa complejidad, su sencillez, y ante todo la tonalidad; lo que los separa, lo que los divide en fragmentos, es propiamente algo negativo: la falta casi



total de vida temática en su desarrollo y en sus conexiones. Gracias a esta falta de premisas temáticas, que dificulta una unión más estrecha de las partes constitutivas, éstas, sin ataduras, se encuentran sin especiales obligaciones de reciprocidad; quizá resulten más yuxtapuestas que opuestas. Naturalmente, no es que falte por completo la disposición temática, pues el simple principio rítmico de un movimiento regular e ininterrumpido de blancas (o de negras) es ya, hasta cierto punto, un elemento temático o motivo, o al menos, por la misma razón, un principio formal, si bien muy primitivo. Naturalmente, puede verse en esto una constricción formal, pero la simplicidad del conjunto deja al motivo (rítmica y melódicamente, pero piénsese que lo rítmico –y casi nunca lo melódico– es lo verdaderamente vinculante) en una situación tan ambigua que, melódicamente, casi no pueden reconocerse las relaciones más que en las oposiciones. Pero también estas oposiciones tienen entre sí un sistema de relación. Y si en un verso del coral la melodía asciende, y en el siguiente desciende, este mismo contraste une: ese descenso es la compensación de la tensión creciente originada por el ascenso; "pregunta y respuesta", un afortunado símbolo para este tipo de procesos. En las formas artísticas más simples, en las que la dirección principal del movimiento se manifiesta siempre de manera extraordinariamente clara, es natural que la armonía siga ininterrumpidamente el mismo camino de la melodía; y es natural también que el objetivo sea seguir exactamente su movimiento interno, apoyarlo, activarlo al máximo para anticiparlo. La reacción, estancamiento, o rotación, como todos los medios artísticos de alto nivel, quedan prácticamente excluidos en sus formas lineales populares y primitivas. Ya que nos encontramos en el caso innatural de añadir la armonía a una melodía dada, con la que debería haber nacido juntamente, y de construir por tanto esa armonía *a posteriori,* es indispensable una observación precisa de las peculiaridades de la melodía. También aquí tendremos que atenernos a la sensibilidad, y estos ejercicios resultarán óptimamente logrados cuando el alumno, después de haber estudiado muchos corales armonizados por los grandes maestros y de haber elaborado muchos él mismo, realice el trabajo sin cálculo, de un solo trazo y de oído. Aunque también el cálculo, al prever con cautela el decurso musical, puede prestar buenos servicios.

Como hemos dicho, es característica del coral la cadencia al final de cada verso (1). Se expresan así claramente las relaciones de oposición: las

(1) Tome el alumno las melodías de una colección que contenga corales armonizados por grandes maestros. Deberá excluir muchos que están en los modos gregorianos y que no sabrá cómo tratar. Como indicio, aunque no infalible, para distinguir las tonalidades, puede servir el acorde final. Si coincide con la armadura de la clave reproduciendo la tónica mayor o menor, el

relaciones de oposición, pero también las de conexión; aquellos contrastes que son necesarios en la tonalidad; aquellos contrastes gracias a los cuales se expresa la tonalidad. Con una pequeña exageración –ahora diré hasta qué punto– podría considerarse el coral, como toda forma amplia, como una cadencia más o menos extensa y rica, cuyos componentes mínimos no serían todos los acordes, sino sólo los conclusivos al final de cada verso. Estos, puestos unos detrás de otros, formarían una cadencia. Y aquí está la exageración: en que estos acordes, para que constituyan una cadencia eficaz, han de ser *ordenados* de determinada manera. Si quizá esta cadencia nos parece menos rica que los acontecimientos armónicos gracias a los cuales se han introducido en la frase los grados que constituyen la cadencia, no hay por qué maravillarse de que el plan sea sencillo y la realización complicada. Una vez descubierta la sencillez del plan, es evidente que se pueden tomar en cuenta también las cadencias más simples, es decir, las más pobres en grados, hasta el punto de que eventualmente podría bastar para toda cadencia simplemente el I grado y nada más. Esto, claro, es inverosímil, como ya expliqué al hablar de la cadencia, pues la tonalidad apenas puede ser expresada de manera convincente sin que a través de los contrastes se origine ese movimiento, esa lucha por el predominio, en la que quedará vencedora la tónica. Es evidente, pues, y a esto quería llegar con mi comparación, que para realizar esta cadencia interpretada como un extracto de conjunto usaremos los mismos grados –eventualmente en orden distinto– que para la cadencia normal. Ante todo el I, y luego el V y el IV: la tónica, la región de la dominante y la región de la subdominante. Las regiones: así, pues, todo lo que les pertenece: los grados III, VI y II.

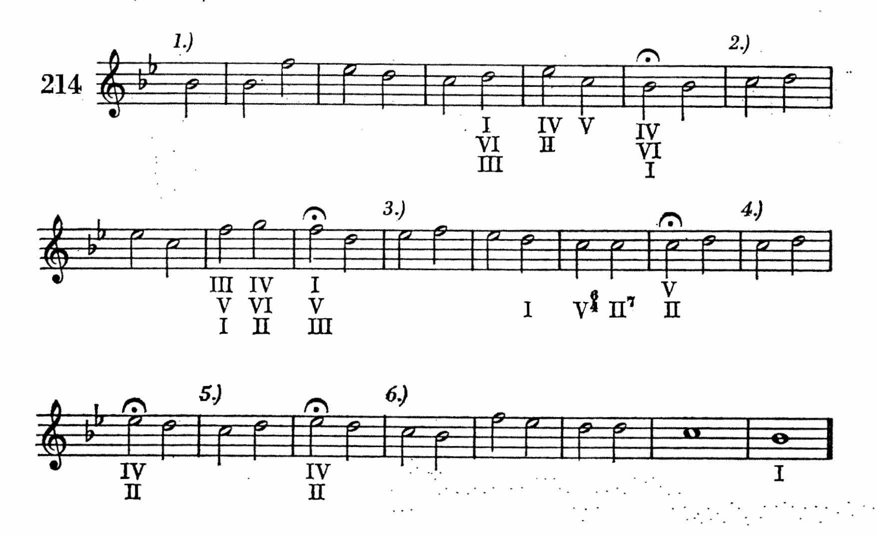
Hay todavía una pequeña inexactitud en esta comparación: que en la cadencia, especialmente cuando es sencilla y breve, no es prácticamente posible repetir ningún grado a excepción del I, mientras que en esta presunta cadencia, la repetición de los grados V o VI (o eventualmente la de otros grados), aunque no sea lo normal, no queda en manera alguna excluida.

Lo esencial y lo nuevo aquí para el alumno es que deberá tratar los grados aislados de la tonalidad por medio de cadencias, es decir, como si fuesen en sí mismos tonalidades. Esto no presenta dificultades, pues es un caso semejante al de las tonalidades intermedias y de paso en la modulación fragmentada, donde se manejan también episodios en tonalidades extrañas, y donde las

coral podrá ser generalmente tratado como una tonalidad mayor o menor. Por lo demás, algunos corales que pueden considerarse en determinada tonalidad mayor o menor, comienzan y terminan de manera contradictoria con esa tonalidad. En estos casos lo que suele ocurrir es que la armonización ha ocultado el modo gregoriano originario, no por cierto por desconocimiento del estilo o por impericia. Si el alumno elige estos corales, tendrá que hacer frente a diversas dificultades.

características de la tonalidad de partida son totalmente eliminadas, en tanto que las peculiaridades de las tonalidades episódicas son elaboradas y puestas de relieve con los medios que ya conocemos. Es posible la conclusión sobre el grado que sigue –y así se hace la mayoría de las veces–, como si este grado fuera en sí una tonalidad. Si tenemos, por ejemplo, que caer sobre el III grado de *do* mayor, la cadencia procederá como si afirmase una modulación sobre *mi* menor, y esta modulación debe ir ya preparada por los acordes precedentes.

Una vez que el alumno tenga ante sí una melodía de coral, observará, por el final de cada verso reconocible por el calderón (𝄐), a qué grado puede referir el sonido final. (Suponemos, en general, que ocurre una nueva armonía en cada blanca. Claro que puede haber dos o incluso más acordes en cada blanca. Pero prescindiremos de esta eventualidad en general, haciendo sólo uso de dicho caso cuando se trate de un objetivo determinado).



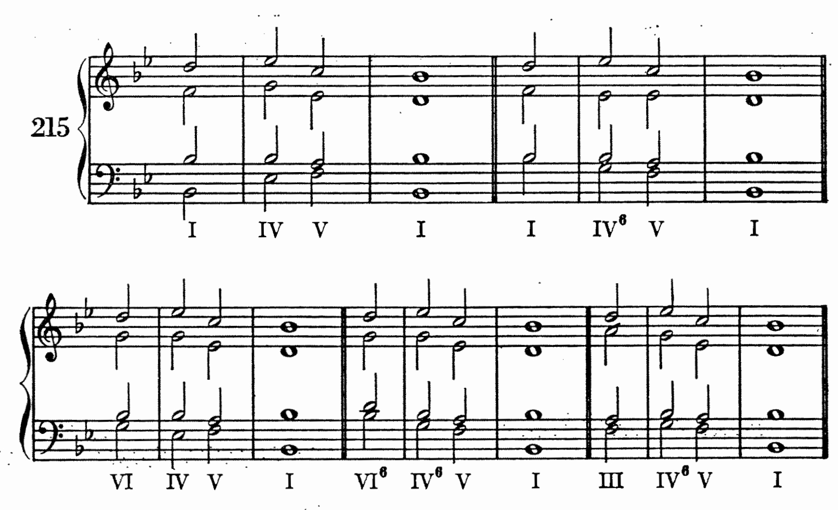
El *si* ♭ de la primera terminación puede ser I, VI ó IV grado; el *fa* de la segunda puede ser I, V o III grado; el *do* de la tercera, V ó II (excluimos aquí el VII); el *mi* ♭ de la cuarta, IV o II; y lo mismo el *mi* ♭ de la quinta. Pero la conclusión del coral, el sexto verso, ha de ser imprescindiblemente el I grado. El problema de a cuál grado habría que dar la preferencia puede decidirse con las reflexiones siguientes. Ante todo hay que expresar la tonalidad. Para ello, el medio más claro, como sabemos, es la tónica, y en segundo término la

dominante y la subdominante. Por lo tanto, el alumno intentará, si es posible, concluir el primer verso con la tónica. Si esto no va, tomará en cuenta los grados V ó IV, y sólo en última instancia los grados III, VI ó II. Para las conclusiones de los otros versos dispondrá de aquellos grados que presenten un buen contraste con la primera conclusión, si la melodía lo permite. Si en el primer verso iba el I grado, aquí irá el V, el IV, el III, el VI ó el II. Pero el alumno no debe prescindir radicalmente de la repetición de un grado, especialmente del I, pues a veces la melodía camina directamente hacia esa repetición. Excepto en aquellos casos en que los pasajes aislados se repitan exactamente o con ligeras variantes. En tales casos, y cuando sea posible, el alumno deberá buscar la variedad cambiando la armonización. Donde parezca mala la repetición de una grado, puede ayudarse con una cadencia interrumpida. (Sobre esto volveremos después). Pero esta necesidad no se presentará frecuentemente. El sonido conclusivo sólo no basta para decidir la elección de la cadencia. Deben considerarse también no sólo el sonido precedente, sino los dos o tres que precedan a éste. Puesto que los sonidos de la melodía de cada verso muchas veces no pasan de seis u ocho, casi podríamos decir que hay que actuar partiendo del sonido conclusivo, de la cadencia, yendo hacia atrás. Esto vale sólo en parte, pues hay que contar también con el comienzo. No sólo con el comienzo en sí, sino también con la relación de éste con la conclusión precedente. Esta relación debe ser tal que el calderón no establezca una ruptura, de manera que la armonía continúe ininterrumpidamente como si no existiera el calderón. Los dos acordes que buscamos deben, pues, estar en una relación de continuidad, y el primero del nuevo verso no puede elegirse sin tener en cuenta el último acorde del verso anterior. El alumno deberá decidir primero si los dos o tres sonidos anteriores inmediatamente al conclusivo permiten el empleo de aquellos grados que posibilitarían la cadencia sobre el grado elegido; pues se trata de una cadencia. Aun siendo una conclusión intermedia, no definitiva, no deja de ser una conclusión, y la armonía debe suscribirla. Para ello, por ahora, no conocemos otro medio que la cadencia. (2).

(2) El alumno se sentirá inclinado a emplear en los corales todo lo que ha aprendido hasta ahora. A primera vista podría decirse que esto no es bueno, porque sería una falta de estilo aplicar a una melodía tan simple una armonía complicada. Esto parece teóricamente exacto. Pero si se consideran los preludios corales de Bach, en los cuales, bajo melodías tan sencillas se mueven las partes originando armonías complicadas, entonces tendríamos que decir que esto no es una falta de estilo, porque de otro modo Bach no lo habría hecho. Así, si lo vivo tiene siempre razón, la teoría es falsa. O bien: la pureza de estilo no es una exigencia esencial de la creación artística. Con otras palabras: es perfectamente posible acompañar una melodía con una armonía distinta de la que corresponde a su estilo. Y en este sentido, las elaboraciones corales de Reger o las armoniza-

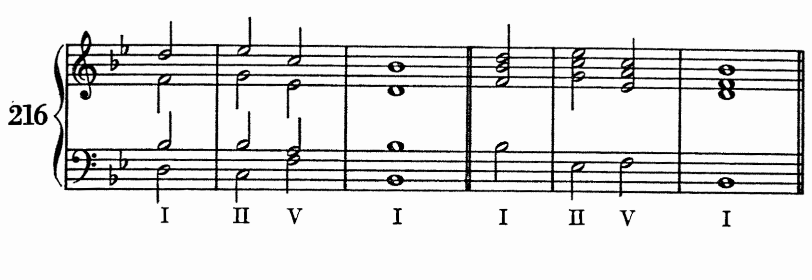
681

Investiguemos primero el verso inicial. Vistos los grados de los tres últimos sonidos de la melodía se deduce que la cadencia sobre el I grado es perfectamente posible. Pues se puede elegir para el *do* el V grado, para el *mi* ♭el II o el IV, y para el *re* el I, el III o el VI, de donde podemos introducir las siguientes cadencias: I-IV-V-I, VI–IV-V-I, o también III-IV-V-I; pero esta última con precauciones, porque entre los grados III y IV (que es un movimiento de cadencia interrumpida) no existe ninguna afinidad inmediata. Y este movimiento de cadencia interrumpida, que es un movimiento "fortísimo", para ser usado de acuerdo con su propio carácter, debe originarse en una causa que justifique suficientemente su acción "fortísima". Provoca (y esto vale también aquí para la auténtica cadencia interrumpida) una *desviación;* por eso hay que ver ante todo si las circunstancias lo exigen; si la cadencia interrumpida es una solución necesaria, como lo sería en una situación como la siguiente: cuando a fuerza de ir derecho corremos el peligro de salirnos del camino; en cuyo caso un brusco cambio de dirección nos permitirá encontrar de nuevo el camino central.



ciones de canciones populares de Ricardo Strauss son inobjetables. Sin embargo el alumno, en sus ensayos, no debe salirse de las armonías sencillas, evitando las afinidades tonales más alejadas y usando, de los acordes errantes, todo lo más el de séptima disminuida, ocasionalmente, sin doble significación enharmónica, como acorde de novena sobre un grado de la escala. Las dominantes secundarias, que también ocurren en los modos gregorianos, pueden muy bien utilizarse. En ejercicios posteriores no tengo ningún inconveniente en que el alumno busque soluciones también con medios más ricos.

o bien: I-II-V-I, VI-II-V-I, III-II-V-I.





Todas estas cadencias son utilizables; y puesto que la cadencia sobre el I grado es tan buena y permite tantas maneras de producirse, podemos suponer que es la adecuada para esta melodía. Pero también sería posible una cadencia sobre el VI grado (ej. 217).



Completamente improbable es la cadencia en el IV grado, impracticable sin poner en juego las relaciones de la subdominante. Pero esto no sería muy recomendable (ej. 218), porque la frase se podría interpretar como si estuviera en *mi* ♭ mayor; y siempre que sea posible, la tonalidad debe expresarse (con el I grado) con toda claridad.

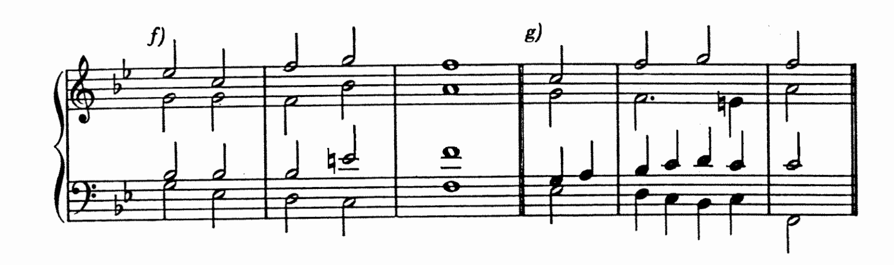


El VI grado puede ocurrir, pero sólo también en caso de necesidad; por ejemplo, si se repitiese el mismo verso en lugar del tercero. En los corales, en general, se sobreentiende que en la melodía va más bien la fundamental (octava) de un acorde, o la quinta, que la tercera. Hay para ello razones históricas: la tercera apareció sólo posteriormente, admitida al principio con mucha parsimonia y quizá aún durante mucho tiempo completamente eludida en los pasajes más expuestos. El alumno dará, pues, preferencia a la fundamental o a la quinta, pero no por eso excluirá la tercera. En Bach se encuentran muchos casos en los que la nota conclusiva de la melodía del coral es la tercera del acorde.

Si el alumno examina ahora de la misma manera los otros finales de verso, encontrará, entre otras, las siguientes posibilidades para el segundo verso:

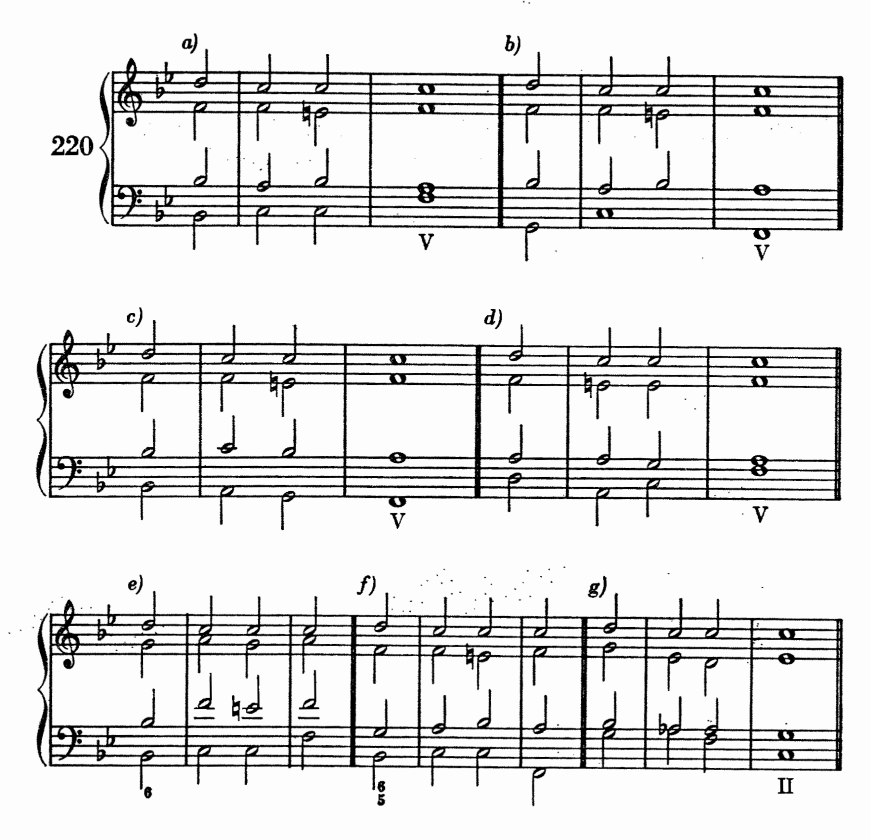




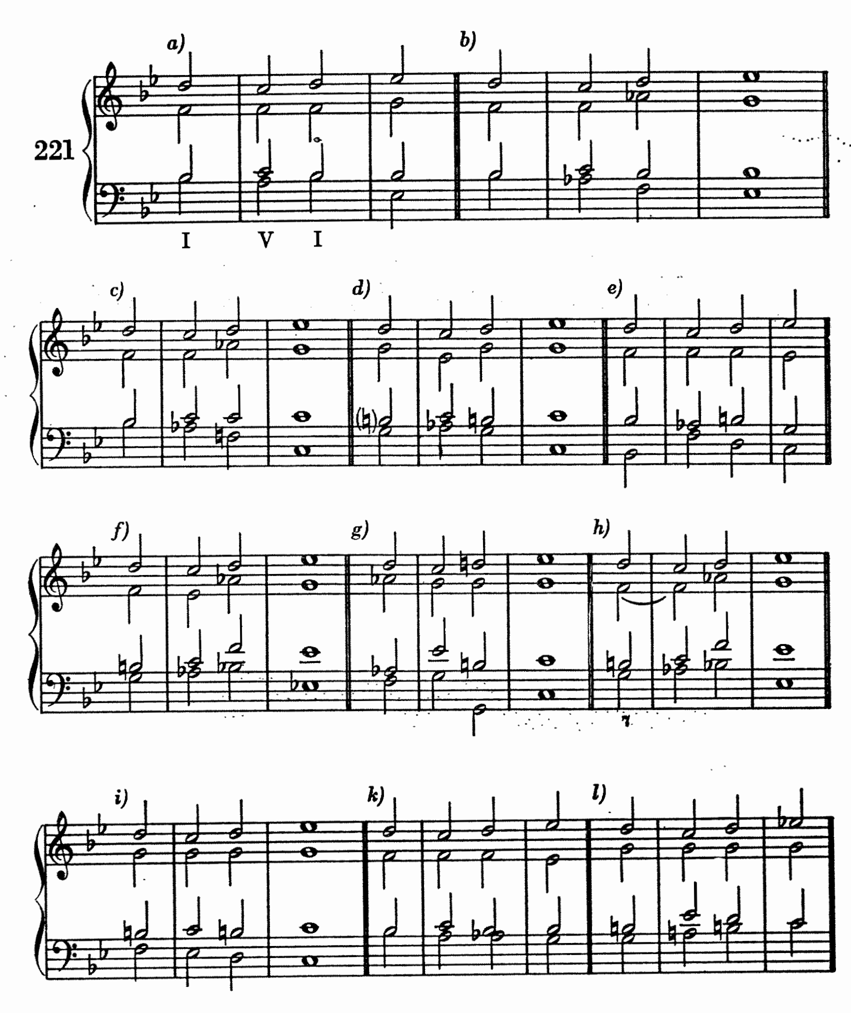


El II grado representa aquí, naturalmente, la dominante (secundaria) del V grado. Por qué el acorde que le precede no puede ser el de cuarta y sexta del V grado (ej. 219*c*) resulta claro si se piensa que el *do* precedente de la melodía no permite la introducción de un acorde que enlace bien con el V grado. Por la misma razón la conclusión no puede recaer sobre el III grado, aunque aquí podríamos encontrar medios para ello. El giro hacia el V grado presenta aún otras dificultades a causa del *mi* ♭ "sin resolver" (¡porque no va a *re*!) que precede al *do*. Como el *mi* ♭ se deja por salto, como no queda "despachado" antes de pasar a la región que permite el *mi* natural, hay que intentar "resolverlo" al menos en otra voz, preferentemente en el bajo, conduciéndolo a *re*. Por ello convendrá que el acorde sobre el *do* de la melodía contenga también el *mi* ♭, como en el ej. 219*b, e* y *f*. Pero entonces queda tan poco espacio para modular, que es fácil que la cadencia no resulte lo suficientemente contundente. En todo caso, si en el acorde sobre el *do* de la melodía ocurre el *mi* ♭, sobre el *fa* no puede ir el acorde de cuarta y sexta del V grado, porque entonces el *mi* ♭ quedaría sin resolver. Se podría cadenciar sobre el I grado; pero ya lo hemos hecho en la primera frase, y además tendríamos una cadencia plagal (como también en el ej. 218), cadencia de la que no hemos hablado todavía; este caso lo examinaremos más adelante. No le será fácil al alumno encontrar otra armonía para esta conclusión. En la *Pasión según San Mateo* de Bach, de donde hemos tomado este coral (simplificado con la omisión de las notas de paso y de adorno), este verso está armonizado como en el ej. 219*g*. Al poner en este pasaje dos acordes contra cada blanca, Bach puede obtener una cadencia más clara y más rica en grados. El alumno podrá emplear *–pero sólo exclusivamente con este fin,* es decir, *cuando el uso de las negras posibilite una armonización más rica y una cadencia más clara,* y especialmente cuando sin las negras no fuera posible una cadencia lo suficientemente enérgica– ocasionalmente negras en vez de blancas (hemos escrito la melodía del coral en blancas, pero Bach la escribe en negras; he transcrito aquí esta cita en nuestra notación). ¡Pero sólo con este fin! El alumno ha de

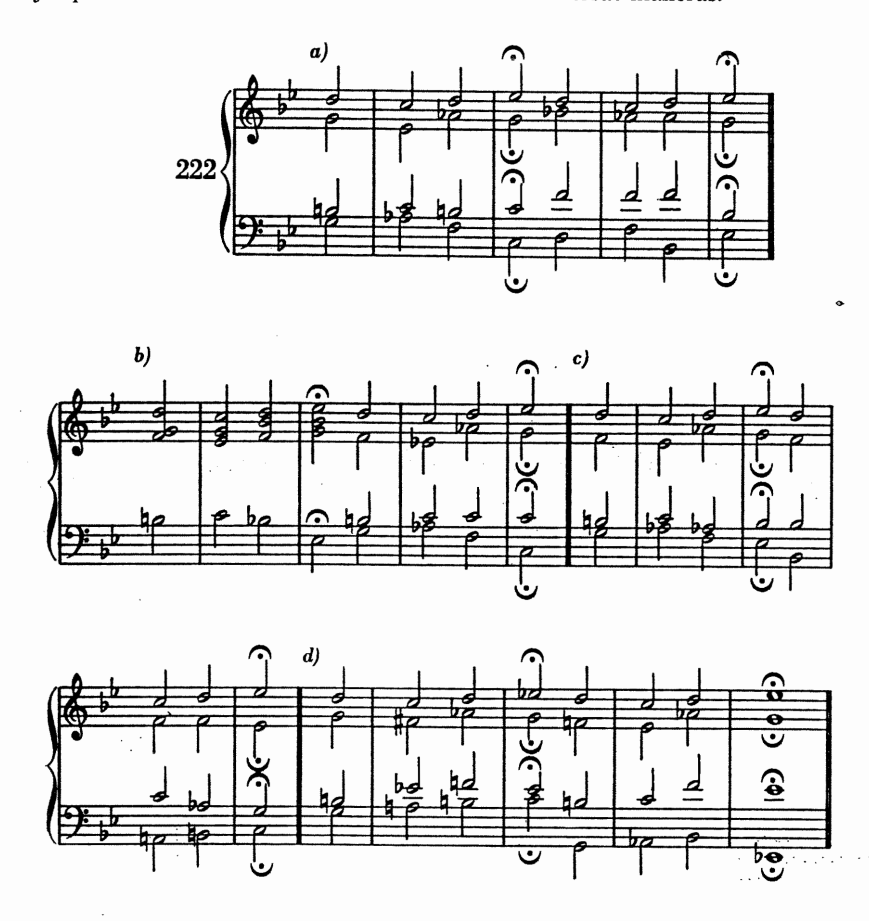
olvidar por completo toda "ornamentación" a base de notas de adorno y de paso. En el actual estadio de nuestros conocimientos, tales notas no pueden ser aún consideradas como hechos armónicos. Un ulterior análisis mostrará en qué sentido lo sean. En el ej. 220 ofrecemos algunos tipos de conclusión para la tercera frase. Es casi imposible encontrar más posiblidades. Son buenas las formas que aparecen en *a, b, e, f* y *g*, y sólo relativamente buena la de *c*. La de *d* no es enteramente imposible. Pero suena un tanto dura a causa del *mi* escasamente preparado, que en el acorde sobre *la* resulta verdaderamente importuno, en manos de un acorde tan indeciso como éste. Resulta "como si no tuviera nada que ver" con él. La forma que aparece en el ej. 220*g* (cadencia plagal) es buena en sí misma. Pero con respecto a la tonalidad es problemática: lo que se evidencia si pensamos en su relación con la armonización del primer verso en el ej. 218.



Un caso interesante (ej. 221) es el de las frases cuarta y quinta, que en nuestra simplificación presentan dos veces los mismos sonidos en la melodía (en Bach, con las notas de adorno, se ha elaborado una variación). Aquí es necesario armonizar de distinta manera las dos partes, e intentar que la repetición sea al mismo tiempo una intensificación. Como grados para la conclusión hay que tomar en consideración el II o el IV. Se trata, pues, de un giro manifiesto hacia la región de la subdominante.

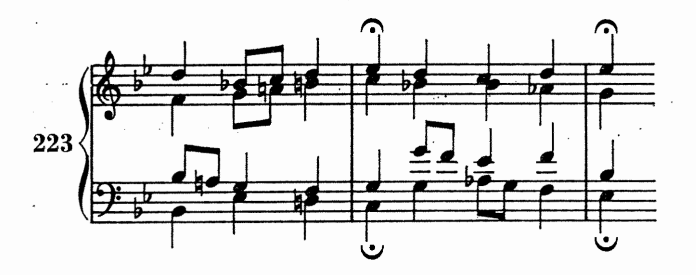


En el ej. 221 presentamos unas posibilidades de armonización, y en el ejemplo 222 se enlazan las dos frases entre sí de diversas maneras.



La forma más sencilla es desde luego la del ej. 221*a*, que el alumno no deberá descuidar a ningún precio. Las otras formas favorecen a la región de la subdominante, ya que preparan de manera variada la primera vez la sensible ascendente *si*, y la segunda vez la sensible descendente *la*♭. Un tanto simple resulta el caso 221*i*, que presenta sólo el II grado y su dominante (dominante secundaria). Esta armonización de tónica-dominante, en general, es raramente empleada en los corales. Pero si resulta en algún caso inevitable, será mejor

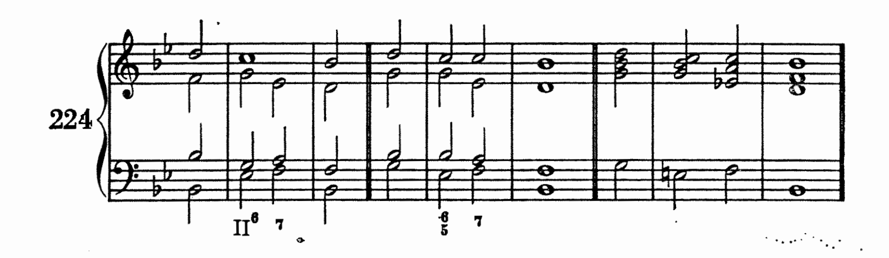
que el alumno escriba esta armonización sencilla en vez de hacer algo demasiado complicado que quizá resultaría innatural; el coral ha sido originariamente escrito, con toda probabilidad, con una armonía muy sencilla, y cualquier otra sería inadecuada. Pero no es este nuestro caso; aquí podemos utilizar armonizaciones variadas y adecuadas. Tampoco la del ej. 221*k* es algo que deba hacer habitualmente el alumno. Es cierto que ocurre en Bach, pero en general es rara; y jamás aparece por necesidad, único caso que determinaría al alumno a usarla, sino para conseguir cierto efecto, cosa a la que el alumno, con los medios de que dispone por ahora, no puede aspirar. Para la secuencia de estas dos formas lo decisivo es saber si es más favorable terminar primero con *mi* ♭ y luego con *do*, o viceversa. En Bach ofrece esta forma: primero el II grado y luego el IV (ej. 223).



Pero generalmente resulta más eficaz lo contrario, si nos atenemos al contexto. Ciertamente es preferible presentar el II grado *después* del IV, porque así se alcanza el I grado a través del V. Esto se corresponde con nuestra concepción de los movimientos fuertes de fundamentales, que de esta manera pueden ser transferidos de la sucesión de acordes a la frase misma. Sin embargo, esta sucesión no es la única fuerte. Es también muy contundente el efecto de la ordenación II-IV, en la que al acorde menor II (más imperfecto) sigue el acorde mayor (perfecto), como si dijéramos: al acorde "provisional" sigue el "decisivo". La armonización de Bach no emplea ya, después del IV grado, el mismo IV grado o el II (sólo al final presenta de nuevo el II, y como dominante secundaria, así que pertenece ya casi a la región de la dominante), sino que se dirige al I grado con clara preferencia por el VI grado y los acordes con él relacionados. Quizá no pueda decirse que esta conclusión sea la consecuencia ineludible de la sucesión II-IV, pero desde luego esta tendencia es la que prevalece.

192

El ej. 224 muestra algunas posibilidades de armonización para el último verso. La conclusión es inequívoca, por lo tanto las posibilidades no son muchas.



Algunos corales, o a veces algunos de sus versos aislados, empiezan (sin el alzar) en tiempo fuerte y tienen terminación "femenina", es decir, sobre el tiempo débil del compás. En la mayoría de los casos, el sonido que aparece en el tiempo fuerte es igual al que hay en el tiempo débil. Entonces la conclusión queda cerrada sobre el tiempo fuerte, y en el débil se repite el mismo acorde. Eventualmente se pueden "retardar" sobre el tiempo fuerte una o más voces, y resolverlas en el tiempo débil, para obtener un poco de dinamismo. Si el sonido que hay en el tiempo fuerte es distinto del que hay sobre el tiempo débil, habrá ante todo que determinar si los dos (por ejemplo, si forman una tercera) pertenecen al mismo acorde (al acorde conclusivo, que por ello está ya dado hasta un cierto punto). Entonces, este último encadenamiento consistirá simplemente en un cambio de posición, manteniendo la misma armonía. Un poco más dificultoso es el caso, infrecuente, en que este enfoque no resulte. Entonces recomiendo alargar el valor de las dos últimas notas, es decir, convertirlas en redondas. Y, normalmente, la primera redonda nos dará oportunidad para la cadencia.

Cuando el alumno haya trabajado bien estas conclusiones (cuando esté habituado incluso a reelaborarlas sin necesidad de escribirlas, de manera que ya a primera vista pueda encontrar la forma adecuada), deberá decidir sobre los grados conclusivos, teniendo en cuenta lo siguiente: 1) La conclusión debe conducir ineludiblemente a la tónica. 2) El primero o por lo menos el segundo verso debe desembocar también, si es posible, en la tónica; eventualmente puede ir uno de ellos al V grado; si esto resulta absolutamente imposible, podrían ir los dos al V grado o los dos al I grado, pero entonces es preciso que la tonalidad esté ya muy clara y que contenga suficiente variedad (posiciones diversas del soprano y del bajo, posición cerrada en vez de abierta,

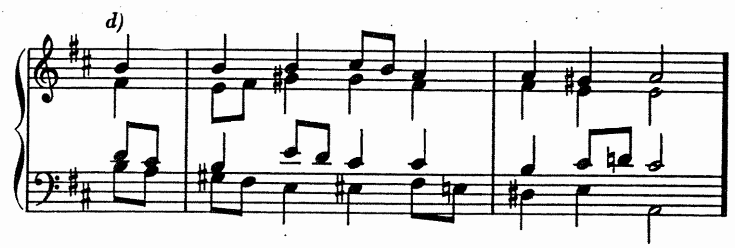
distinta marcha de la armonía, etc.). 3) Los grados III o VI, en general, son preferibles para las frases centrales; el IV grado, sobre todo para el final; lo mismo puede decirse del II grado; porque entonces el ascenso a la región de la dominante desde la región de la subdominante alcanza un efecto muy enérgico. Pero a menudo ocurren las cosas de manera distinta. 4) Expresándonos con rigidez y exagerando, podría exigirse que ningún grado, a excepción de la imprescindible repetición del I (al comienzo y al final), se repitiese. Ya digo que esto es exagerado y casi nunca realizable, pero habría que aspirar a ello hasta el máximo. 5) Ya que esta última indicación no es fácilmente asequible, deberá cuidarse de separar las conclusiones sobre los mismos grados intercalando otras cadencias intermedias sobre grados distintos. Igualmente esto (como toda ley artística) es exagerado. También lo contrario puede resultar bien, y la repetición actuar como un refuerzo. 6) Pero lo más importante es armonizar cada frase de manera que la melodía no se fuerce. Esta es una cuestión de *sensibilidad* y de *talento*. Pero ahora sabemos ya algunas cosas que pueden servirnos de ayuda. Por ejemplo, respetar las peculiaridades de una melodía tal y como he mostrado al analizar el segundo verso, donde hay que eliminar el *mi* ♭ antes de que aparezca el *mi* natural.

Una vez determinados los finales de los versos, hay que elegir el arranque de cada frase. Lo decisivo para esta elección es ante todo que cada comienzo esté en una relación adecuada con el final del verso precedente. Ya hemos dicho antes a este respecto que esta relación debe ocurrir, en lo posible, como si *no* hubiera calderón. Luego el comienzo debe ya preparar el grado que sirve de conclusión. Lo mejor aquí es que ya desde el primer acorde nos encontremos por lo menos en las cercanías de la tonalidad expresada por el grado elegido para la conclusión y tratado a manera de tonalidad en sí. Este método de preparación casi siempre resulta bien, pero no siempre es posible. Cuando no es posible tal preparación, se puede actuar gradualmente a lo largo del verso, incluso entre finales de versos muy distantes entre sí. Pero también un brusco giro armónico en el centro de una frase es a menudo de poderosa eficacia.

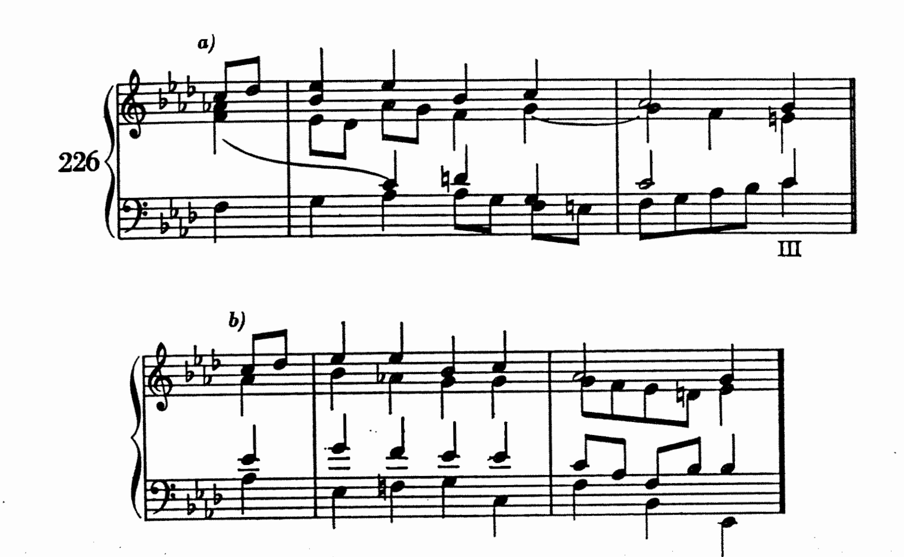








Mientras que Bach, por ejemplo (225*d*), en otro coral de la *Pasión según San Mateo* ("Was mein Gott will...") que está en *si* menor, tras de la conclusión sobre *si* (I grado de *si* menor), y sirviéndose del cambio en el alzar, introduce la dominante *mi* del acorde final en *la* mayor, en los ejs. 225*a, b* y *c,* y lo hace gradualmente, inclinándose casi hacia la región de la subdominante del conclusivo *la* mayor (y respectivamente *fa* ♯ menor), hacia *mi* menor, *re* mayor y *si* menor. Pero en 225*a* y 225*b* se posibilita un cambio gradual, mientras en el ej. 225*c* hay un giro repentino que lleva a la tonalidad definitiva. En general es preferible el método que deja comprender desde el primer momento las intenciones, como hace Bach aquí. Pero el mismo Bach emplea frecuentemente conversiones inesperadas. Así ocurre, por ejemplo, en el cuarto verso del coral "Ich bin's, ich sollte büssen", de la *Pasión según San Mateo,* que está en *la* ♭ mayor y que consentiría perfectísimamente por tanto un paso a la dominante, como en el ej. 226*b*.



Pero Bach, a pesar de que el *mi* ♭ constituye propiamente un obstáculo en el camino, elige una conclunsión sobre el III grado como acorde mayor (como si fuese la dominante de la tonalidad paralela menor) y la conduce a través de un giro bastante sorprendente. Una comparación de las dos soluciones muestra –aunque yo hubiera podido encontrar para la mía algo mejor– cuánto más interesante es la de Bach. Sobre todo si se las pone en parangón en el centro del coral. Se verá entonces que en este coral de Bach se han elegido, para las conclusiones de las frases tercera y cuarta, otros grados, porque estos dos versos son sólo repeticiones de los dos primeros. Estas son las razones que inducen a un buen constructor a escribir giros bruscos. En este estilo, la variación es uno de los requisitos más importantes.







En el ej. 227 se hace el intento de armonizar el primer verso. Esta melodía, verdaderamente, no es fácil de elaborar; es bastante larga, pero no muy rica en grados armónicos, cosa de la que el alumno puede convencerse fácilmente numerando los grados y buscando las posibilidades favorables de enlace. No será fácil, especialmente, evitar una repetición de los grados II ó IV (o sus accesorios), a causa de que el *mi* ♭y el *do* ocurren dos veces en la melodía. Quizá la solución relativamente mejor es la del ej. 227*b*, aunque es bastante modesta y aunque la repetición del *fa* en el bajo (hacia el final del verso) no es muy feliz. La solución que Bach ha encontrado (ej. 228) es admirable. Pero resulta casi imposible sin el empleo de notas de adorno y de paso que no son aquí *ornamentales*, sino *constructivas*, es decir, no casuales, no ajenas a la armonía, sino necesarias, partes del acorde. En general, el alumno deberá tener especial cuidado en evitar las repeticiones de acordes; sobre todo de los que he llamado antes "accesorios": la dominante (o dominante secundaria) que acompaña a un grado de la escala, o su representante (una tríada disminuida, casi como un VII grado), que fácilmente pasan de contrabando. Como ya he dicho, no es siempre posible eludir tales repeticiones, y entonces no es fácil llegar a un buen resultado. Puede verse esto perfectamente en las armonizaciones de corales realizadas por Mendelssohn, que muestran cuán difícil es, incluso para un verdadero maestro, acertar en la comprensión profunda de un estilo que no es el suyo. La mayoría de las veces lo logró mejor Brahms, que alcanzó una maestría sobresaliente en la asimilación de estilos.

Pero de todas maneras, las diferencias entre las armonizaciones de corales de Bach y de Brahms son muy notorias. Por esta razón rehuyo presentar un modelo realizado por mí, y prefiero atenerme (ej. 228) al coral completo de Bach. Seguramente yo podría hacer algo lo bastante bueno como para que el alumno tardara aún algún tiempo en poder hacer algo semejante. Pero para proponerlo como muestra, como modelo, aunque tengo bastante confianza en mis posibilidades, no soy lo bastante presuntuoso.



Si el alumno encuentra aquí algunas cosas que no coinciden con las indicaciones y argumentos que le he dado, debe consolarse: el arte no podrá ser jamás exactamente igual a sus propias reglas artísticas. El arte es ancho, las leyes artísticas son estrechas. Pero creo haber dado, no obstante, indicaciones suficientemente amplias como para que quede espacio en el que incluir estos fenómenos. Nótese, por ejemplo, que en el signo ȼ la distancia entre contralto y tenor (una undécima) es mayor de lo que permitían nuestras orientaciones; pero ya hablé entonces de una eufonía "media", lo que significa que por debajo y por encima de esa posición hay otras para las cuales la distancia de octava es siempre esa eufonía media. Nótese también que en el signo † el contralto no resuelve el *mi*♭; pero yo dije "sería bueno que..." y no "se debe...". Por lo demás, ya he hecho notar que el *mi*♭ resuelve en el bajo.

El alumno ha de ejercitarse en la armonización de corales en el mayor número de casos posibles. Y recomiendo ante todo elaborar cada coral por lo menos de dos o tres maneras diferentes. Naturalmente, hay que aspirar a una máxima homogeneidad de realización. Cosa que no se logrará, o que se logrará a medias. El valor de estos ejercicios radica sólo en la elaboración del material; es un ejercicio gimnástico que refuerza determinados músculos; y como en todos los entrenamientos, el objetivo no es una bonita realización del ejercicio concreto, sino el adiestramiento de ciertas facultades.

TIPOS DE CONCLUSIONES

En el ej. 218 se empleó una cadencia plagal en vez de una cadencia normal. Es un caso cuya necesidad se presenta a menudo en los corales, como ocurre en el ej. 226*a*, donde hay que recurrir a la cadencia plagal si el *sol* no ha de ser tercera de *mi*♭. La cadencia plagal es una fórmula que posee capacidad para concluir incluso frases de mayor extensión, pero que actúa con menos claridad y energía que la cadencia auténtica. Con esta última se obtiene la conclunsión más perfecta. Pero no siempre se desea una conclunsión de tal perfección; frecuentemente, por una necesidad de contraste, se deben usar otros tipos de conclusión. El uso exclusivo de un tipo cadencial fuerte puede perturbar también en otro sentido: porque da a la articulación un carácter demasiado contundente; y ante todo: demasiado constantemente contundente. Mientras en el curso de un coral la necesidad de una conclusión rotunda no suele presentarse por razones melódicas más de una o dos veces, en cambio, la necesidad de separar las frases entre sí aunque sin dividirlas demasiado radicalmente proporciona oportunidad de introducir estas fórmulas conclusivas

incompletas, aparentes, interrumpidas e imperfectas. He aquí una ocasión para utilizar los movimientos descendentes, mientras en la cadencia auténtica se prefieren los movimientos ascendentes o de constitución análoga a éstos. Hay una multitud de denominaciones para estas conclusiones. Además de los de cadencia auténtica y plagal citaremos: cadencia completa e incompleta, completa e incompleta perfecta e imperfecta, completa (o incompleta) auténtica (o plagal) perfecta (o imperfecta), y la mezcolanza de todos estos elementos. Por ejemplo: cadencia incompleta auténtica imperfecta; o unión de cadencia auténtica y plagal... "¡Esto son sólo los nombres!".

A la mitad de una composición pueden encontrarse cadencias completas y perfectas, así como al final pueden encontrarse cadencias incompletas e imperfectas; por otra parte no son imprescindibles estas cadencias para poner de relieve la articulación de las frases: pues estos y otros efectos formales no dependen sólo de la armonía; ocurre también que esa multiplicidad de posibilidades excluye el que pueda recibir cada una un nombre, y además, con esos nombres apenas se diría nada sobre sus características, limitaciones o funciones; así que me parece lo más adecuado subdividir los tipos de conclusiones de manera que el alumno pueda estar en condiciones de realizar todos o casi todos los casos posibles por combinación y variación.

I. A este objeto dividiremos primero las conclusiones en dos grupos:

A. Conclusiones en las que los tres últimos acordes aparecen en la sucesión IV(II)-V-I: *cadencia auténtica* (la sucesión VI-V-I, en la que la superación de la región de la subdominante es imitada exteriormente por el movimiento fuerte de fundamentales VI-V, se incluye en esta categoría a falta de mejores posibilidades de subdivisión);

B. Conclusiones en las que no se presenta esta sucesión.

II. En ambos grupos podrían adoptarse variaciones por medio de:

a) Transposición de los sonidos del acorde (inversiones);

b) Empleo de los acordes correspondientes de séptima, de novena y similares;

c) Representación de los sonidos propios de la escala por otros extraños a la escala (dominantes secundarias, relación con la subdominante menor, etc.).

III. En ambos grupos aparecen formas secundarias importantes si se sustituyen las tríadas principales (sobre los grados I, V y IV) por sus representantes; estas últimas, a su vez, pueden ser modificadas según hemos indicado en II *a*), *b*) y *c*).



IV. Se obtiene un nuevo repertorio de conclusiones por traslación formal (transposición) de las formas citadas antes a todos los grados de la escala, y, teniendo en cuenta el concepto de tonalidad ampliada, a todos los grados de la escala cromática. Estas transposiciones pueden obtenerse:

1. Aproximadas:
a) Exclusivamente con los sonidos de la escala.
b) Con participación de sonidos extraños a la escala.
2. Exactas (grados tratados como si fuesen en sí mismos tonalidades).

N.B. La forma cadencial IV-I^6_4-V-I se incluye aquí sólo como una derivación de IV-V-I: IV-(I^6_4-)-V-I.

I. Las *cadencias* del grupo A en sus dos relaciones IV-V-I y II-V-I (el II grado es aquí el representante del IV), son *completas* sólo:
1. si conducen a la tónica;
2. si el V grado es dominante y está constituido por sonidos propios de la escala;
3. si los grados I y V ocurren en estado fundamental.

II. Todo transporte (en el ámbito de la escala) o transposición (conducción como tonalidad autónoma) de la cadencia auténtica sobre otros grados será designada como *similar a la cadencia completa* y se contará entre las *semicadencias*. Por ejemplo: V(♭)-VI(♯)-II(♯), VI-VII($^{♯5}_{♯3}$)-III, V(♭)-I-IV, I-II (♯)-V, etc. (El penúltimo acorde va siempre en forma de dominante).

III. Todas las formas secuenciales auténticas que se diferencian de las cadencias completas (por medio de inversiones, etc.), así como todas aquellas conclusiones que establecen otras relaciones mediante sucesiones diversas o mediante otros grados, serán designadas como semicadencias, y de ellas destacaremos las siguientes:

1. La *cadencia plagal,* caracterizada porque falta en ella por completo el V grado (dominante), propio de la zona conclusiva, en tanto que suele ampliarse mucho la región de la subdominante (grados IV y II), de manera que tendremos la sucesión IV(II)-I. Habitualmente se considera como una cadencia completa, lo que parece justificado, ya que muy a menudo se utiliza para finalizar una composición. Pero, como puede comprobarse fácilmente, hay muchas conclusiones, indudablemente semicadencias, las cuales, cuando cooperan todos los elementos rítmicos, melódicos, dinámicos y demás factores conclusivos auxiliares de la técnica composicional, pueden cerrar una composición perfectamente bien; al poner en pie de igualdad estas cadencias

con la cadencia completa, parece más justo considerar también a la cadencia plagal como una semicadencia.

2. La *cadena interrumpida* (IV-V-VI, II-V-VI, VI-V-IV, etc.)

IV. Las restantes semicadencias que llevan a la tónica las dividiremos en:

1. Cadencias en las que los grados característicos de la sucesión fundamental IV(II- o VI-)-V-I son sustituidos por otros grados menos característicos, por ejemplo: IV-III-I, II-III-I, VI-III-I, IV-VII-I, II-VII-I, VI-VII-I, III-V-I, VII-III-I, etc.

2. Cadencias que:

a) ofrecen una sucesión distinta, por ejemplo: V (♭)-IV-I, V(♭)-II-I, V-VI-I;
b) sustituyen, en estas sucesiones que acabamos de mencionar, los grados característicos por otros menos característicos, por ejemplo: III($^{7}_{3♭}$)-IV-I, VII($_{7}$)-II($^{7}_{5♭}$)-I, III-VI-I, etc.; y que
c) utilizan otros grados completamente distintos (en tanto no entren en las dos categorías anteriores).

V. Las semicadencias que conducen a otros grados de la escala las dividiremos así:

1. Cadencias *en el ámbito de la tonalidad* principal, que presentamos aquí sólo con sus dos últimos acordes, y que no son sino transposiciones sobre otros grados de la escala de las cadencias antes explicadas; por lo que muchas dan formas inusitadas e inutilizables.

a) Las más empleadas son las que llevan al V grado, porque recuerdan ligeramente los imperfectos métodos conclusivos de las tonalidades eclesiásticas, y así se usan como conclusiones imperfectas para la puntuación, para dar relieve a los miembros en frases largas: IV-V, VI-V, II-V, I-V, y también III-V. Que IV(II)-V sea una semicadencia se explica bien si consideramos que se trata de IV(II)-V-I interrumpida a la mitad.
b) VI-V y I-V, transponiéndolas al I grado, dan II-I y IV-I: cadencias plagales, luego son semicadencias. No todas las transposiciones hechas a imagen de éstas en tales sucesiones son utilizables sobre los restantes grados de la escala.
c) El carácter semicadencial de las cadencias formadas según el modelo IV-V, es decir: VII-I, I-II, II-III, III-IV y V-VI (esta

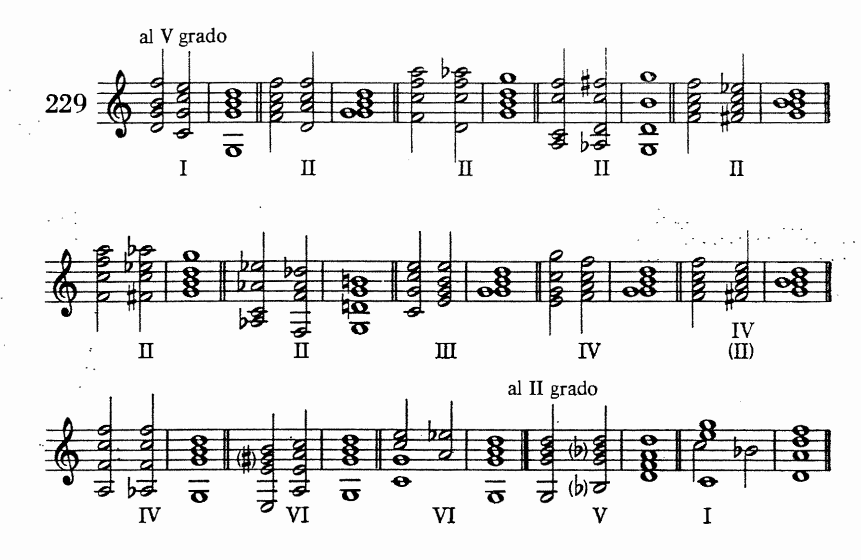
última ya conocida como cadencia interrumpida) se explica de por sí.

d) Una conclusión que ocurre con frecuencia es II-III, conocida con el nombre de *cadencia frigia,* en la que el II grado suele ir como acorde de sexta, y el III suele llevar la tercera mayor (alterada).

2. Cadencias desarrolladas *tratando el último acorde como tonalidad en sí.* En ellas el número de combinaciones se amplía al máximo, porque los medios modulatorios que ya conocemos, utilizados adecuadamente al sentido del pasaje y teniendo en cuenta sus condiciones estilísticas, aseguran una perfecta consecución del objetivo.

Las condiciones relativas a las cadencias completas pertenecientes a este grupo han sido ya examinadas y clasificadas. Naturalmente, con vistas a las variedades tendremos en cuenta ante todo el II grado, que ya hemos estudiado: dominante secundaria, acorde de séptima disminuida, acordes aumentados de quinta y sexta y de tercera y cuarta, sexta napolitana y similares. Pero podrán emplearse también, como en las cadencias, la tríada aumentada, las tríadas alteradas menores y disminuidas, así como todos los acordes derivados de la relación con la subdominante menor.

Como en las cadencias antes señaladas ya hemos dado a conocer todas las formas importantes, en el ejemplo 229 mostramos sólo modelos de conclusiones y semicadencias sobre grados distintos de la tónica.





La semicadencia puede ser utilizada a menudo en los corales; sobre todo allí donde sea necesaria a causa de determinadas peculiaridades melódicas o armónicas, pero también para obtener variedad de contornos más suaves. Ocasionalmente, pero no con excesiva frecuencia, el alumno podrá servirse también de la cadencia interrumpida, cosa que aparece de vez en cuando en Bach. La frase marchará entonces claramente hacia el I grado, pero en vez de éste, se presentará, tras del V grado, el VI o el IV.

XVII

SONIDOS "EXTRAÑOS A LA ARMONIA"

Llego ahora a uno de los puntos más débiles del viejo sistema armónico; al punto en que la antigua teoría abandona repentinamente su procedimiento expositivo y, como decía en el capítulo I, hace un remiendo con otro sistema –que no es tal–, para buscar acomodo, a mitad del camino, a los más conocidos fenómenos armónicos. Es curioso que nadie haya caído en ello: *¡La teoría armónica, la enseñanza de la armonía, se ocupa de los sonidos extraños a la armonía!* Pero los elementos extraños a la armonía deben ser tan ajenos a un tratado de armonía como podrían serlo los elementos "extraños a la medicina" –nótese que esta expresión no existe– con respecto a un tratado de medicina. Lo que corresponde a ese tratado está dentro de él, porque no es extraño a la medicina, pues de lo contrario no estaría. La expresión "sonidos extraños a la armonía" me hace pensar en que se afirma que hay un cierto número de sonidos inadecuados, al menos bajo ciertas condiciones, para constituir armonías. Y que tales sonidos, como por naturaleza les falta idoneidad para formar armonías, es decir, complejos sonoros simultáneos, son designados como algo que nada tiene que ver con la música, y que por tanto queda excluido del arte y de su enseñanza. Pues la teoría armónica sólo puede ocuparse de armonías, de complejos sonoros simultáneos, pero no de fenómenos extraños a la armonía misma; en todo caso, podría decir tan sólo que no tiene que ver nada con ellos. Los sonidos extraños a la armonía o no existen o si existen no son extraños a la armonía.

Pero los sonidos extraños a la armonía son, al parecer (y véase cómo al menos su denominación es equivocada), añadidos casuales a los acordes del sistema; y el complejo sonoro que originan no puede ser considerado como acorde, porque es imposible referirlo a una fundamental. Una segunda característica sería que tales sonidos originan sonoridades más o menos disonantes, es decir, que exigen una resolución o al menos una justificación melódica. Pero lo esencial en ellos sería su casualidad; que sólo ocurren aisladamente; que son más infrecuentes que los otros sonidos.

Así, pues, y ante todo: los sonidos extraños a la armonía forman complejos sonoros simultáneos, luego no son extraños a la armonía, sino que los fenómenos que originan con su participación son armonías, como todo lo que suena simultáneamente.

Pero deben ser armonías casuales, es decir, armonías cuya aparición no está exigida por la necesidad, que no ocurren en virtud de las leyes de la lógica musical, sino que se oponen precisamente a esta lógica, ya que surgen –según esta lógica– cuando menos podía uno esperarlos. Algo parecido a un meteorito o a una estrella fugaz, que se nos presenta, sí, pero de manera aparentemente casual, porque no sabíamos con antelación el momento de su aparición ni lo podemos prever.

Pero esta casualidad ocurre demasiado a menudo como para que la podamos considerar realmente independiente de toda ley. Toda melodía, a no ser que utilice exclusivamente los sonidos de los acordes que la acompañan (caso relativamente raro), en cuanto se mueva sólo un poco más rápidamente que la armonía subyacente, suministra constantemente sonidos de esta clase. Y una cosa que ocurre tan frecuentemente no puede motejarse de casualidad; hay que intentar descubrir su normatividad. Se puede atribuir a la casualidad el que alguien pase justamente cuando una teja se cae de un tejado (aunque esto tampoco es una casualidad, puesto que puede determinarse de antemano); pero no puede llamarse casualidad al hecho de que esa persona fuera alcanzada por la teja precisamente al pasar en el momento justo; pues si se cae una teja (lo que quizá sea una casualidad) y alguien pasa exactamente por debajo (lo que quizá pueda ser también una casualidad), no resulta casual, sino, por el contrario, perfectamente lógico que la teja le alcance, y nadie podría esperar otra cosa. Así, del efecto concurrente de dos casualidades puede derivarse algo perfectamente lógico. Pero meditémoslo más: que se haya caído la teja podría ser una lamentable casualidad en relación con la desgracia que ha provocado. Pero no lo es en sí. Pues se cayó como consecuencia de dos causas bien determinadas: la incuria del que tenía que haberla asegurado y la ley de la gravedad. Y que esa persona pasase por debajo tampoco es ninguna casualidad: tomó ese camino por razones precisas, y andaba a una cierta velocidad; por lo tanto, por alejado que estuviera antes del lugar del accidente, tenía que encontrarse allí en el instante correspondiente. Lo único que puede ser aquí casual (¡quizá!) es la concurrencia de dos circunstancias, para lo cual no conocemos ley alguna. Así, pues, el atribuir algo al azar depende del punto de vista que se elija.

Quizá en nuestro caso ocurra algo así. Quizá aquí también la única casualidad que pueda considerarse incontrolable sea el hecho de que las voces, al moverse sobre la armonía subyacente, originen complejos sonoros simultá-

neos que no puedan designarse como normativos; que el autor, por así decirlo, no los ha previsto, y de los que no espera ningún resultado armónico; complejos sonoros sin trascendencia sobre las relaciones esenciales del fundamento armónico del pasaje y sin influjo sobre el ulterior desarrollo armónico. Si esto es así, habría que pensar que el autor ha escrito la melodía y la armonía cada una por su lado y no como un todo sonoro, con un resultado sonoro imprevisto; pero ni aun entonces podríamos hablar de fenómenos armónicos casuales, pues no son casuales las dos causas que los han originado, sino normales; porque no es casual, sino necesario, que estas dos causas actúen simultáneamente, y porque no sólo se puede prever lo esencial en conjunto de su aparición, sino calcular exactamente de antemano su efecto. Pero quizá podría hablarse de formaciones armónicas inesenciales y sin influencia alguna en tanto que aparentemente carecen de influjo sobre el curso armónico ulterior. Más aún: esto no es absolutamente exacto, pues resulta inverosímil que en un organismo bien conformado, como el de una obra de arte, acontezca algo que no tenga ningún influjo sobre el conjunto. Y si examinamos el caso más primitivo, el del vals, en el que el desarrollo armónico, si podemos llamarlo así, apenas está influido por tales complejos simultáneos, porque el esquema armónico casi preexiste a la melodía que origina tales complejos sonoros, encontramos algo que hace que sea por lo menos injusto atribuirles una situación especial. A saber: que en cualquier punto puede entrar cualquier acorde aparentemente sin influjo sobre lo que sigue, como ocurre en los recitativos, donde a menudo se da a un acorde una continuación que no le corresponde, y que, todo lo más, se hace inteligible gracias a la parte cantada y no acompañada que queda entre tal acorde y el siguiente. O en el esquema mismo del vals, donde a la repetición de tónica y dominante sigue la primera vez un acorde cadencial, pero no la segunda vez, así que la cadencia siguiente no puede ser considerada como provocada por la armonía precedente. Pero por otra parte, a no ser que se suponga sin más que el esquema armónico del vals preexista realmente antes que la melodía, habría que admitir que la suma de estos pequeños acontecimientos determinan al menos que tiene que aparecer un cambio de armonía, lo cual podría significar un influjo de tales acontecimientos sobre el decurso armónico, aunque no en el sentido habitual. Podría haber, pues, otros acontecimientos armónicos, además de estos casuales, que no tuvieran aparentemente influencia sobre el desarrollo armónico ulterior; y viceversa: no queda demostrado que tales armonías casuales carezcan realmente de influjo. Debemos poner aquí de relieve que esto *no* depende sólo *de su naturaleza,* como tampoco depende sólo de su naturaleza el que tengan un influjo sobre la armonía. Depende más bien de la manera en que se usen. Pueden introducirse una vez de manera que parezcan absolutamente aisladas,

200

y otra vez, por el contrario, de manera que parezca que todo depende de ellas. Debería ser posible, pues, otra valoración de estos complejos sonoros. Y si en alguna ocasión puede demostrarse su aparente falta de influjo sobre el conjunto, sería erróneo estimar que esa falta de influjo existe siempre; por el contrario, habría que investigar más detenidamente con qué medios artísticos sea posible paralizar tal influjo. Pero todo esto no dice nada en contra de su capacidad para formar acordes de la misma importancia que los demás.

¿Qué hemos querido decir con todo esto?

Examinaremos primero la esencia de un acorde de los que no son designados como casuales o sin poder conformador armónico, un acorde al que se reconozca una legalidad y una capacidad de utilización propias. Su primer distintivo es que el acorde es un complejo sonoro que contiene como mínimo tres sonidos distintos; así, pues, puede tener cuatro, cinco, seis, etc. Pero este "etcétera" es un decir, pues la teoría armónica apenas acepta los de cinco sonidos, ya que el acorde de novena despierta "la duda en el ánimo" de los teóricos, en vez de despertar la reflexión en sus cerebros. Tendríamos aquí, pues, una frontera; cuál sea exactamente, y por qué y por quién haya sido legislada, es cosa que no se sabe, pero entre líneas se entiende lo que hay que decidir. Por lo tanto, no se habla de los complejos armónicos simultáneos que contienen más de cinco sonidos. Que son acordes nadie lo duda, pero suelen designarse como formaciones armónicas casuales o accidentales. Lo que significa que las otras formaciones no son casuales. Ya he indicado, respecto a las armonías carentes de influjo sobre el decurso armónico, que son sólo casuales para una observación muy superficial y a causa de la elección errónea del punto de vista. Mostraré ahora cómo armonías admitidas en el sistema pueden ser igualmente casuales, siempre que se sea lo bastante cándido como para no querer ver más allá. Ya mencioné antes que pueden no tener influjo sobre el contexto. No quiero traer, como demostración, ejemplos sacados de obras modernas, ni apoyarme en que los leit-motiven pueden consistir en uno o dos acordes que se intercalan (en el impresionismo) sin consecuencias armónicas ulteriores; ni me apoyaré en ejemplos más antiguos, como el "triple acorde" de *La flauta mágica* de Mozart; pues todos los casos en que tales acordes carecen de influjo sobre el contexto podrían ser designados, si insistimos en ser imprecisos, como casuales. Por eso voy a hablar del contrapunto, de la polifonía, donde se dice que los acordes se originan sólo como *coincidencia casual de la conducción de las voces,* y donde por tanto la responsabilidad de la simultaneidad sonora recae sobre la melódica, sin que tenga significado constructivo. ¿Entonces?

Desde luego, esto es sólo una verdad a medias, pues no hay una total falta de influjo sobre el contexto; pero sí una falta relativa; justamente igual

a las formaciones armónicas casuales originadas por sonidos extraños a la armonía.

La casualidad o la falta de influjo no son, pues, rasgos esenciales, sino, todo lo más, propios de un manejo o tratamiento; y con esta primera definición ya no queda ningún argumento para excluir los complejos simultáneos de más de cinco sonidos; si acaso, podría decirse que lo casual es su constitución, no su aparición. La explicación de las tríadas mayores puede enfocarse refiriéndose al modelo de los armónicos superiores. Pero para las tríadas menores, aun aceptando como explicación la inversión de la tríada mayor o la existencia de los armónicos inferiores, toda fundamentación resulta inaplicable en cuanto se piense en las tríadas disminuidas y aumentadas y en los acordes de séptima, y en otras formaciones simultáneas reconocidas como acordes, que nada tienen en común con las tríadas a no ser la constitución por terceras, lo cual es un flaco argumento. Tampoco es una explicación el concepto de alteración, sino sólo una constatación de los hechos: que los sonidos cambian en el acorde, o mejor: que pueden ser sustituidos por otros; lo cual está bien observado, pero sigue faltando completamente un principio común unitario que explique estas funciones aunque sólo sea superficialmente.

Resulta, pues, absolutamente oscuro qué cosa sea realmente un acorde de estos; pues su capacidad de organizar conexiones y de provocar consecuencias es algo que más se presenta como posibilidad de nuestra técnica que de su naturaleza, y en cuanto al modelo de los primeros armónicos superiores, sirve todo lo más para la tríada perfecta mayor, pero no explica nada más. Y sin embargo, nuestra armonía contiene muchas más cosas. ¿Qué es un acorde de séptima? ¿Y el de novena y otros?

Ya se ve que no podemos ir así muy lejos. Ni hay definiciones ni explicaciones. Si ni siquiera está suficientemente descrita la esencia del acorde, ¿cómo podría reconocerse lo que no es un acorde?

Hablo *en términos generales,* para que no quede duda alguna: hay un cierto número de formaciones simultáneas para cuya relación con los datos de la naturaleza no existe una fórmula firme e inmediata ni una ley simple de validez absoluta, si bien son reconocidas como acordes; pero la gran mayoría de las formaciones sonoras simultáneas, que ocurren con tanta frecuencia como los acordes, no son reconocidas como tales; esto no puede considerarse como un verdadero sistema.

Hay que mencionar aún algunos rasgos –en los que no se han parado mientes– que sirven para la caracterización de estos dos grupos; y otra cosa que suele silenciarse pero que tiene el papel más importante en la secta de los teóricos y de los estetas: la belleza, los límites de la belleza. De esto último me ocuparé más tarde. Ahora veremos las otras cuestiones: 1) el origen his-

tórico, 2) el tratamiento de esos complejos sonoros en las obras artísticas, y 3) un asunto altamente ridículo, pero que ha tenido mucha más influencia de la que se le ha adjudicado: la imagen gráfica.

Origen histórico. Si los acordes han sido originados por la conducción de las partes o si esta conducción de las partes ha sido posible gracias a nuestro conocimiento de los acordes es una cuestión que aquí no nos interesa, pues –sea lo uno o sea lo otro– ambas cosas brotan de la *misma* exigencia: poner en su justa relación el material dado por la naturaleza, el sonido, con el órgano perceptivo y con todo lo que está, secundaria o terciariamente, en relación física o asociativa con este órgano. Es decir, puesto que el material primario, inanimado, no cambia, el órgano de percepción ha de adecuarse al dato natural. de manera que el conocimiento y aprehensión de su esencia sea, hasta donde sea posible, exhaustivo. A esta exigencia corresponden ambas posibilidades, pues las dos, aunque por distinto camino, cumplen el objetivo de establecer las imitaciones más fieles posibles del material dado, imitaciones que serán tanto más perfectas cuanto mayor conocimiento se alcance de ellas (intuitivo, con el oído, o mental, analizando), captando todos sus rasgos diferenciales. Así, los músicos de todos los tiempos descubren siempre nuevos secretos, producen trasuntos cada vez más fieles. El oído primitivo escuchó el sonido como algo indivisible, pero la física descubre su ley estructural. Pero entre tanto los músicos han descubierto ya que el sonido es *capaz de progreso,* es decir, que *en él subyace el movimiento.* Que esconde problemas que luchan entre sí; que vive y que quiere proliferar. Han descubierto que contiene la octava, la quinta y la tercera.

¡Y aquí se habrían quedado los músicos si hubiesen seguido el deseo y el talento de los teorizadores! Pero no lo hicieron: habían descubierto la escala, pero no sabían encontrar su fundamental; e hicieron entonces lo que deben hacer los humanos cuando quieran encontrar algo: meditar, combinar. Lo cual fue causa de muchos extravíos, pero quizá también llevó a algunas verdades; esto es lo que los humanos tienen que hacer cuando la intuición no les ayuda: servirse de las muletas para andar, de las gafas para ver, llamar en su auxilio a *las matemáticas y a la combinatoria.* Así surgió un sistema maravilloso; medido desde nuestras fuerzas espirituales es maravilloso, pero comparado con la naturaleza, que trabaja con la alta matemática, es pueril.

Y aquí es donde realmente se han detenido. Y no hubieran debido hacerlo, pues justamente hasta poco antes se encontraban en el buen camino, es decir, en *el* camino. Pues ahora lo nuevo no viene ya del modelo natural, sino que las leyes generan, por la consanguinidad y el incesto, formas en las que la palidez de sus ideas, de sus padres y madres, es una señal inequívoca de su caducidad. Hasta poco antes se iba por el buen camino, cuando, siguiendo el

imperativo del material, se imitaba el modelo de los armónicos superiores. Pero entonces se temperó el sistema, y el sistema atemperó el ardiente impulso de la búsqueda. Se había firmado una tregua. Pero no se descansaba para pertrecharse, sino para enmohecerse. El sistema temperado era un expediente; un expediente genial, pues la necesidad era acuciante y el auxilio grande. Fue una simplificación genial, pero no dejaba de ser un expediente. Nadie que tuviera alas preferiría volar en una máquina. La máquina es también un expediente genial; pero si con sólo el pensamiento pudiéramos volar, prescindiríamos de buena gana de la máquina. Nunca se debiera haber olvidado que el sistema temperado era sólo una tregua que no tendría que haber durado más tiempo del que permitiera la imperfección de nuestros instrumentos. Ni que debiéramos ocuparnos sin cesar de los sonidos, de los sonidos y de nosotros mismos –también de nosotros, pues nosotros somos los buscadores, los inquietos, que no sienten el cansancio hasta haber encontrado algo–, hasta resolver los problemas que en ambos terrenos existen. Quizá nos esté vedado alcanzar realmente tal meta. Pero estamos seguros de que hasta entonces no estaremos tranquilos; de que el espíritu inquieto no cesará de ocuparse de estos problemas hasta que los haya analizado de tal manera que esté realmente tan cerca de su solución que no pueda acercarse más. Pienso, pues –al contrario de otros, que con perezoso orgullo de los logros ajenos creen que se ha encontrado ya el sistema definitivo–, justamente lo contrario: estamos en los comienzos. ¡Hay que continuar adelante!

Así, pues, el origen histórico, a partir de cierto momento, resulta forzosamente muy poco adecuado para explicar la verdadera significación de los fenómenos. Precisamente a partir del momento en que descuida en parte seguir el modelo de la naturaleza, poniendo en lugar de los sonidos reales los artificiales, los temperados. A partir del momento en que se expulsó a la naturaleza fuera del arte, en que se designaron los armónicos superiores como amusicales, en que al corista, si entona una verdadera tercera mayor, se le acusa de desentonar desde el punto de vista musical. En aquel instante fueron posibles todos los acordes que constituyen nuestro actual sistema. Pero que llevan en sí, como ya señalé anteriormente, lo que arruinará el sistema más adelante. Lo que ya se mencionó a propósito del acorde de séptima disminuida. Pero el origen histórico tampoco puede explicar inequívocamente sus estadios iniciales, ya que no existe una línea unitaria. Una vez se alcanzan los acordes a través de las partes, otra vez las voces se desarrollan sobre los acordes. Si se es lo suficientemente miope –y sí se es– como para considerar siempre un resultado transitorio como meta definitiva, como para creer que el motor del movimiento es una vez el acorde y otra vez la melodía, entonces desaparece la posibilidad de comprender el todo. Y en vez de reconocer que en ambos



casos se sirve al mismo objetivo de penetrar un dato natural, se sostiene que una vez es el uno la esencia de la música y otra vez lo es el otro. Mientras que la realidad última no está siquiera en el tercer factor que hemos citado, sino en un cuarto factor que no discutiremos en este lugar.

Así, el origen histórico de esos complejos simultáneos que se llaman armonías casuales no muestra sino la manera en que fueron usados por los compositores al principio, y no demuestra en absoluta la tesis de que tales complejos sonoros sean casuales, por cuatro razones:

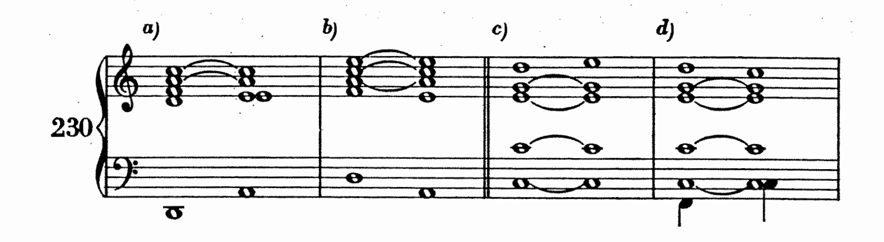
1. Porque el origen histórico es algo distinto de lo que sería el origen natural. Porque sólo las formas existentes a partir del origen natural podrían corresponderse con las leyes naturales;
2. Porque el origen histórico, sin duda, ha seguido de alguna manera la voluntad de la naturaleza, aunque sea por senderos miserables y extraviados; pues nuestro espíritu no puede producir algo absolutamente diverso de la naturaleza. Y si admitimos que la naturaleza tiene leyes, entonces estos productos humanos no podrán tampoco ser casuales, sino conformes a esas leyes;
3. Porque el origen histórico nos dirá sólo en qué orden y por qué camino han entrado esas armonías en la música, pero no nos dirá en qué relación están con el fin primordial de nuestra actividad. Porque estas armonías, en efecto, pueden haberse originado perfectamente como formaciones casuales, y ser sin embargo tan legales y fundamentales como las otras, cuyo carácter básico hemos ya advertido.
4. Porque todos los restantes acordes de nuestro sistema se han originado de manera similar a estos complejos sonoros. A saber: primero usados parsimoniosamente y con precauciones, presentados de la manera más disimulada posible, se convirtieron luego, cuando el oído se familiarizó con ellos, en elementos cotidianos y corrientes de todo fragmento armónico. Liberados del contexto en el que habían surgido, se usaron como acordes autónomos, como ya hemos mostrado a propósito de la tríada disminuida y del acorde de séptima.

Llegamos con esto al segundo rasgo característico de estas armonías supuestamente privadas de influjo sobre el contexto: al uso que de ellas se ha hecho en las obras de arte. No podremos sin embargo sacar de aquí conclusiones diversas de las anteriores, puesto que volvemos a encontrar el cómo han aparecido, pero no lo que significan. Esto no debería ocurrir si los artistas tuvieran siempre el valor de ir hasta las fuentes originarias. Pero ocurre. Y puesto que ocurre, se debe y se puede comprender sin ser injustos y conservando el mayor respeto para los grandes espíritus que han recorrido ese camino, haciéndonos cargo de que su obra era necesaria tal y como fue creada,

y de que, como ya he dicho, en realidad existe un cuarto factor siempre presente en estos grandes maestros aun cuando hayan servido menos al fin último de la naturaleza en el tratamiento de su material.

El empleo de estas sonoridades casuales en la obra de arte se diferencia del empleo de los acordes admitidos por lo siguiente: los acordes admitidos son o consonancias o disonancias. Como consonancias son enteramente libres, sometidas todo lo más a las necesidades del movimiento de fundamentales. Como disonancias han de prepararse y resolverse, pero con el ulterior desarrollo de la música se ha ido prescindiendo cada vez más de ambas cosas. Pero admitamos que realmente persiste la necesidad de la resolución y que el no resolver sea sólo aparente o sea una especie de aperitivo estilístico cuya premisa fundamental es precisamente la resolución. Habría que constatar entonces, de hecho, la siguiente diferencia: los acordes disonantes se resuelven, es decir, les sigue un nuevo acorde que corresponde a la necesidad de los grados y al carácter de la disonancia; mientras que las formaciones armónicas casuales se muestran, en su resolución, muy distintas. Por ejemplo, un *re* que se presenta contra el acorde *do-mi-sol* como retardo o como nota de paso, resuelve; pero el acorde *do-mi-sol* se mantiene, no cambia. Luego resulta que el complejo sonoro *do-mi-sol* era realmente la cosa principal, lo inmutable, mientras el sonido *re* sería aquí algo inesencial, un añadido contingente, casual, variable. Podríamos suponer que en armonía no se dieran casos paralelos a éste, y sin embargo no por ello podríamos demostrar que *do-mi-sol* no es un acorde. Creo que lo único que puede mostrar el origen histórico es la primera aparición y el primer tratamiento de estas formaciones sonoras. Y ya he mostrado más de una vez cómo ese tratamiento cambió en cuanto el caso aislado se generalizó y se hizo familiar. Quiero recordar sólo el caso cuya regla dice que al mismo tiempo de la resolución de un retardo puede cambiar también la armonía, de manera que la nota de resolución recaiga sobre otro acorde (ej. 244); se ve, pues, que no hay condiciones específicas para el tratamiento de un sonido extraño a la armonía. *Pero es que existen casos paralelos* en la armonía. Por ejemplo, cuando el acorde de séptima *re-fa-la-do* resuelve, por movimiento descendente del *do*, en *re-fa-la-si*. A quien le moleste el hecho de que *re-fa-la-si* sea también un acorde de séptima, puede imaginarse las cosas de otra manera: que *re-fa-do* (acorde de séptima con la quinta suprimida, ¡lo que realmente se da!) resuelve en *re-fa-si*♭. Aquí no cambia la armonía subyacente. Podrá decirse que cambia la fundamental, cosa que no ocurre en los retardos. Pero yo recuerdo lo que antes apunté: hay sólo una diferencia de tratamiento, no vinculante para la significación armónica. Y además: me gustaría que se me demostrase que en la resolución del retardo la fundamental no cambia. Hemos visto a menudo que la antigua teoría suponía, para explicar

casos más simples, una fundamental sobreentendida bajo el acorde, y aceptábamos esta explicación porque es realmente necesaria si se quiere obtener una coherencia en el análisis de las fundamentales. Quizá aquí pueda suponerse también una fundamental sobreentendida que realiza un determinado movimiento. Si en otros casos podíamos creer en dicha fundamental, también podemos aceptarla aquí. Hay muchas razones por las cuales no podríamos determinar aquí esa fundamental. Quizá la más importante sea que hasta ahora no se ha intentado. Pero si yo lo intentara y encontrase, por ejemplo, para el complejo sonoro *do-mi-sol-re* una fundamental *la* o *fa,* la conducción de las voces nos parecería entonces nueva sólo porque no hemos intentado nunca semejantes valoraciones; porque, dado que verosímilmente tenemos una visión muy estrecha de la concepción de las fundamentales, nos parecería escasamente relacionable con los otros objetos que estamos analizando. Pero ¿es de verdad esta semejanza tan exigua? ¿No hay casos, cuyo movimiento de fundamentales es inequívoco, que se asemejan mucho a este que no queremos admitir?



¿Que quizá los ejemplos 230*a* y *b* no se parecen demasiado a 230*c* y *d*? ¡Véase que se trata aquí de fundamentales! ¡Y que en 230*a* y *b* se trata de *acordes*! ¡Nada de retardos!

Creo que no es preciso ir más allá, aunque habría aún mucho que decir. Nos basta la constancia de que a través de las primeras formas de tratamiento de estas armonías se nos dice sólo cómo se realizaron en un principio; con lo que queda claro para cualquiera que más tarde el tratamiento habría de ser distinto. Era un trabajo preliminar cuyo cumplimiento posibilitaría una nueva etapa.

Nos queda sólo ya un rasgo de estas armonías, cuya discusión podría parecer casi una broma, pero que desgraciadamente no lo es. Yo afirmo que el sistema de acordes tríadas ha sido ampliado a complejos de cuatro y de cinco sonidos porque (y allí donde) podía continuar la construcción por terceras añadiendo siempre una más. Y precisamente por la disposición gráfica de los sonidos. Por la sensación *visual:* punto, espacio, punto, espacio, punto, espacio... Sólo fueron admitidos en el sistema aquellos complejos sonoros que podían referirse a este modelo, pues es evidente –y más adelante lo mostraré– que un acorde de séptima es una formación armónica más compleja que el acorde *do-mi-sol-re.* ¡Sin embargo, el acorde de séptima es un acorde, y el otro no lo es! Puede admitirse que un músico, estimulado además por la imagen gráfica, descubra antes un acorde de séptima que la sonoridad *do-mi-sol-re,* aunque esta última debe ser, por más sencilla, más próxima a él; pero, en fin, puede admitirse, porque el orden de los hallazgos no se corresponde con el grado de su afinidad con el modelo inicial. Esto no quiere decir que, en efecto, se haya conocido antes el acorde de séptima. Simplemente, ha sido admitido antes que el otro en el sistema de la armonía. Y esto, si no vergonzoso, es al menos ridículo.

Creo haber demostrado que estos complejos sonoros no son ni más casuales ni más incondicionalmente carentes de influjo que los acordes del sistema; que ni su origen histórico ni su tratamiento en las obras de arte puede decidir sobre su significación armónica. He señalado también que no podrían pertenecer a un tratado de armonía si fueran verdaderamente extraños a la armonía, y creo poder llegar a la siguiente conclusión:

No existen sonidos extraños a la armonía, pues la armonía es la simultaneidad sonora. Los sonidos extraños a la armonía son simplemente aquellos que los teóricos no han podido meter en su sistema. Y esto viene de que los teóricos han supuesto gratuitamente que el oído sólo puede tomar en cuenta los cinco primeros armónicos superiores. Así ha hecho, por ejemplo, el doctor Heinrich Schenker, una mente tan fina, y que posee ideas y fantasía. No he leído por entero su libro, pero ya al hojearlo he visto, junto a una exigente tentativa de noble talento y de rara sabiduría, errores, si bien en estos errores hay un interés. La fuente de estos errores es la suposición tácita y subyacente propia de los historiadores academicistas: que el tiempo de la "edad de oro" de la música ha pasado, y de aquí arranca su diatriba violenta e impertinente contra los artistas modernos. De la demostración –que logra siempre perfectamente– de que lo antiguo es bueno, se deduce para él que lo nuevo es malo, sin pararse a investigar si lo nuevo no será sustancialmente similar a lo antiguo. Ante una manzana aún verde, pero madurando, se comporta como uno que sólo conociera manzanas completamente maduras: ¡la edad de oro ha pasado! Por grandes que puedan ser sus méritos, muestra especialmente su impotencia allí donde se esfuerza en crear una delimitación clara y positiva. Allí precisamente es donde resulta neblinoso. Así, cuando habla del "misterioso número cinco", más allá del cual (si mal no recuerdo) no se puede pasar. Ciertamente es una idea poética, incluso *demasiado* poética en el mal sentido,



ya que el poeta auténtico descubre la verdad; y entre tanto, hace ya tiempo que hemos pasado más allá del cinco. Pero esto no parece importarle, puesto que desea que el número cinco siga siendo misterioso para él. Y para ello no sólo se vuelve ciego ante la realidad, sino que se conforma con observaciones falsas e imprecisas, ya que de otra manera el "arcano" no podría tenerse en pie. Seguro que el número cinco no es menos misterioso que los demás números, pero tampoco más que ellos. Y sobre todo: esos misterios que descubrimos o no son tales misterios o no los hemos descubierto. Lo que la naturaleza quiere escondernos, lo oculta mucho mejor. Además: el número cinco sería misterioso porque se presenta muchas veces en la música como una especie de límite. Por ejemplo (no me acuerdo de todo), el quinto armónico superior y como quinto sonido de la escala, la quinta. Pero ¿quién dice que la quinta tenga algo que ver con el número cinco? ¿Quizá porque le hemos dado el nombre de quinta? Y no por esto es realmente un cinco, pues en la serie de los armónicos superiores es el segundo sonido. En la tríada es el tercer sonido, y en la escala cromática el séptimo. Que nosotros llamemos quinta a la distancia *do-sol* no quiere decir que se trate realmente de un cinco en todas sus relaciones, sino tan sólo que en nuestra –nuestra– escala actual hay tres sonidos entre *do* y *sol*. Pero ¿y si hubiera sólo dos, o cuatro sonidos intermedios? Pues esto hubiera podido ocurrir, y hubiera podido ser exacto, ya que la naturaleza posee mucha más capacidad de interpretaciones diversas que nuestros misterios.

A tales errores se llega cuando para la explicación de los fenómenos se busca un número de razones que apenas basta para abarcar los casos ya conocidos, en vez de prever un excedente de razones para los casos aún inexistentes. No hay que tomar los fenómenos *conocidos* por los *únicos*, y *explicar sólo estos* como las últimas e inmutables manifestaciones de la naturaleza; sino observar a la naturaleza en su conexión con nuestras sensaciones, y entonces esos fenómenos ya no se mostrarán como la conclusión, el final, lo definitivo, sino como una pequeña parte de un todo enorme e inabarcable, en el que el cinco es un número interesante, pero no más misterioso que los otros números, sean primos, productos o potencias; y el misterio de estos números no está determinado por su elevación frente a nosotros, sino que consiste en que nos es desconocido si determinados fenómenos –y por qué, y cuáles– tienen su fundamento en ellos; es algo que barruntamos, pero que no sabemos con precisión. Pero no debe pasarse por alto el hecho de que estos misterios son desagradables para el profano, y de que sólo puede abandonarse con razón a su escalofrío el que posee la gracia especial de presentir su solución, aunque el arcano en sí mismo no posea más verdad que una escena emocionante en el cine.

Si se encuentran tales fundamentos, no hay sonidos extraños a la armonía. Pues el sonido, que es el modelo natural, es idóneo para admitir como acordes otras formaciones sonoras más complejas. Con respecto a este modelo, nuestra relación es de analistas, de buscadores; si le imitamos, descubriremos en él su verdad en mayor o menor proporción. El espíritu creador ahonda más y más, mientras que el hedonista se conforma con menos. Entre este más y este menos se desarrollan las luchas artísticas. A un lado la verdad, la búsqueda; al otro lado la estética, el hipotético patrimonio, la reducción de las aspiraciones a lo alcanzable. Y la aspiración más importante es descubrir todo lo que subyace en el sonido natural y extraer de él todo lo que permita la capacidad de asociación combinatoria del cerebro humano. Lo alcanzable, lo que está a mano, tiene su frontera provisional en nuestra propia naturaleza y en los instrumentos que hemos ideado. Lo que podemos alcanzar, en cambio, fuera de nosotros, en el sonido, no tiene límites teóricamente. Lo que aún no se ha alcanzado constituye la mayor aspiración. Hemos alcanzado un sistema en el que pueden ubicarse con bastante precisión algunos armónicos, pero con bastante imprecisión otros. Hemos alcanzado la casi totalidad de las combinaciones posibles en el sistema gracias al oído espontáneo de los creadores musicales, gracias a su intuición. Pero no se ha establecido aún en absoluto la ecuación exacta entre lo ya obtenido y nuestras aspiraciones todavía insatisfechas. Y en esas aspiraciones entran muchísimas cosas: la inclusión de todos los armónicos superiores en el sistema, la relación de esos armónicos con las fundamentales, eventualmente la creación de un nuevo sistema, la combinación de todas las relaciones dadas en tal sistema, la creación de nuevos instrumentos que pudieran reproducir dichas relaciones, etc.

No sólo los acordes casuales, sino también los básicos, han sido descubiertos porque el modelo natural lo permitía e incluso lo exigía. Las consonancias de las tríadas mayores son imitaciones inmediatas del modelo, y las otras consonancias son imitaciones mediatas. Ambas están contenidas en la serie de los armónicos superiores entendida como fundamental de otros armónicos más o menos cercanos. Los más alejados, las disonancias, pueden ser hallados también en parte inmediatamente (si bien, como en el sistema temperado, *imprecisamente*) y en parte mediatamente o por combinación. El sonido como tal justifica tanto las imitaciones exactas como las imprecisas. Admite los valores aproximados, como demuestra el sistema temperado, que es un sistema aproximativo: el sistema perfecto sobre una base imperfecta. La introducción de las disonancias se hizo siempre con precauciones: preparación, resolución, notas de paso, ornamentos, etc. Los ornamentos son sólo estadios preparatorios para el definitivo uso libre de la disonancia. La constricción es el primer procedimiento, la libertad el objetivo próximo. ¡Y adelante! Porque estamos sólo en los comienzos. Todavía

no notamos todos los ornamentos. Y probablemente aún no imaginamos si estos ornamentos –o cuáles de ellos– van a rehacer la futura conformación del arte musical. Pero lo mismo que un día alguien se atrevió a fijar la notación del acorde de séptima, también nos atreveremos alguna vez a notar estos adornos. ¡Y de nuevo adelante! Y lo mismo que el acorde de séptima terminó por emplearse libremente, presentándolo allí donde ya no lo introducía un adorno, y el sistema lo aceptó, transponiéndolo a los demás grados, alterándolo y formando con él nuevos acordes sobre grados artificiales, también llegaremos a establecer nuevas combinaciones y valores aproximativos que volverán a considerarse definitivos.

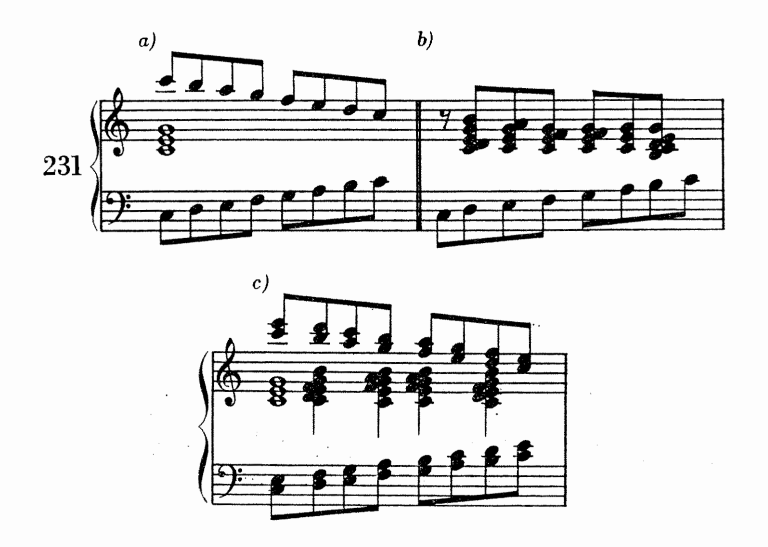
Pero de momento no hemos llegado ahí. Ni siquiera debemos llegar en absoluto. Se trata de si podemos o no incluir en el sistema algunos acordes aislados que por otra parte ya podemos emplear. Digo que sí se pueden incluir, aunque el sistema es demasiado estrecho para ello, aunque este sistema tiene unas fronteras que no debería tener. Si en los graves del piano tocamos por ejemplo a tres voces una tríada de *do* mayor, el acorde de tónica, resonarán los siguientes armónicos cercanos: de *do: do-mi-sol;* de *sol: sol-si-re;* y de *mi: mi-sol♯-si;* en total *si, do, re, mi, sol, sol♯.* ¡Y estos son sólo los armónicos más cercanos! Pero un *re* en un acorde *do-mi-sol* debe ser extraño a la armonía, es decir, extraño al complejo sonoro simultáneo; es decir, si suena un *re,* se trata de un caso especial, no una cosa corriente. Y si se hace con el *re* lo mismo que se ha hecho con el *mi* y con el *sol,* esto no es una armonía como *do-mi-sol,* sino que el *re* es extraño a la armonía y aparece una formación armónica casual. O sea, si se materializa el *re* como si fuera un sonido realmente cantado, como si se tratara *también* de una voz real –ya que el *re* resuena como armónico que es–, con la misma justificación que el *mi* y el *sol,* que también están resonando y forman parte del acorde, entonces tendremos una armonía casual, mientras que sin esta materialización se trataría de un acorde, a pesar de que entre ambos casos no hay ninguna diferencia. Naturalmente. Es difícil hacer entrar en el sistema este *re,* porque hasta los teóricos más progresistas afirman que el acorde de novena, si existe, no es susceptible de inversión a pesar de que precisamente el acorde de novena es una demostración de que el complejo sonoro *do-mi-sol-re* corresponde a una formación natural. Pero al mismo tiempo, *do-mi-sol-re* se muestra como un acorde más originario que el de séptima. Pues el acorde de séptima sobre *do* debería utilizar o el cuarto armónico de *sol* o el sexto de *do,* aunque éste es impuro. Y si en el acorde en cuestión el *sol* tiene prácticamente los mismos derechos que *do,* parece que el cuarto armónico de *sol,* que es puro, deba ser más inherente al acorde que el sexto armónico de *do,* que es impuro. Pero más adecuado aún que el *si (cuarto* armónico de *sol*) será el *re (segundo* armónico de *sol).* Y si ocasionalmente el cuarto armónico de *sol* puede ser preferido al sexto de *do* (y esto acaece en el acorde de séptima *do-mi-sol-si,*

que, como acorde "admitido", puede acudir a la naturaleza para justificarse), con mucho más motivo habría que justificar el segundo armónico de *sol.* Luego el acorde *do-mi-sol-re* es más lógico que el acorde *do-mi-sol-si* (o *si♭*). ¿Y qué hacer con el *sol♯*? ¿Cómo puede ubicarse en el sistema? ¡Como si todo el sistema tuviera que estar necesariamente construido a base de terceras superpuestas! ¿Por qué no por quintas, cuyos sonidos están más emparentados que los de las terceras? ¿Y por qué precisamente construido "hacia arriba"? ¡Quizá los sonidos tengan tres dimensiones, o incluso más! ¡Está bien! Construido hacia arriba, pero no me exijas que tome tu sistema por más de lo que es: un sistema de exposición de los fenómenos, pero que no los explica. Si un ropavejero ha comprado una buhonería e intenta ordenar provisionalmente su mercancía, elige y clasifica las mejores piezas, pero los géneros y baratijas que no ha podido ordenar los deja en un montón, y le dice al comprador: "aquí tengo el mejor surtido; y ahí hay algunas cosas que no sé qué hacer con ellas, pero busque usted si quiere, por si algo de eso le sirve"; pues eso mismo hacen estos teorizadores constructores. Y entre esas baratijas con las que el ropavejero no sabe qué hacer, por las que él no daría ni sus viejos pantalones o su chaqueta remendada, hay antiguas obras de arte, cuadros de valor, violines de firma, etc. Pero yo no sé qué hacer con todo esto. ¡Confiésalo! Pues bien: con esto me conformo, y tú puedes seguir tranquilamente construyendo. Pero entonces hay que decir que el sistema es falso o por lo menos insuficiente, ya que hay fenómenos que existen realmente y que no pueden ser incluidos en el sistema, o que se designan como desecho, como excepciones, como formaciones armónicas casuales, como montón de trastos. Y sin embargo, tal sistema pretende que se le tome como un sistema de la naturaleza, cuando apenas es un sistema expositivo. Si confiesa que "no sabe qué hacer con todo eso", volveremos a ser buenos amigos. Pero que deje ya tanta presunción.

No hay, pues, sonidos extraños a la armonía, sino simplemente sonidos extraños al sistema armónico. Las notas de paso, de adorno, retardos, etc., como las séptimas y las novenas, no son sino intentos para hacer entrar, en las posibilidades de formación simultánea de sonoridades, es decir, en las armonías, sonoridades similares a los armónicos más alejados. Quien da reglas para su uso, podrá ofrecer, en el mejor de los casos, una descripción de las maneras y procedimientos más frecuentes de empleo. Pero no tiene ningún derecho a afirmar que con ello ha delimitado claramente la frontera entre los casos que suenan bien y los casos que suenan mal. Tales casos que suenan mal no existen. Demostración: todas las obras musicales. Las posibilidades de combinación simultánea de sonidos no tienen límites; todo lo más, pueden incluirse estas posibilidades en un sistema que fije su valoración estética. Pero eso siempre será provisional; más tarde se llegará a una nueva superación de límites.



Ahora un ejemplo. Sobre una armonía tenida *do-mi-sol* dos voces realizan una escala de *do* mayor en movimiento contrario.



¿Qué formaciones sonoras simultáneas aparecen? (ej. 231*a*). Quiero hacer notar que hay dos momentos aislados especialmente sorprendentes (ej. 231*b*). También los hay cuando sobre una tríada *do-mi-sol* marchan dos voces en terceras por movimiento contrario (ej. 231*c*). Es cierto que se trata de durezas; y los teóricos, que justifican siempre las más negras sospechas que se puedan tener contra ellos, como se trata de durezas, parece que no saben qué hacer con ellas en el marco de una teoría que intenta construir la belleza en vez de buscar la verdad, y no han acertado a comprender esta dureza por su dureza misma, por su fealdad. Claro que si se las incluyera en el sistema como miembros con igualdad de derechos, habría el peligro de que se expandieran como las otras armonías, y entonces los teóricos tendrían que empezar a reflexionar. ¡Lo que sería espantoso! Y sin embargo, estos casos se presentan continuamente en la realidad. No tengo necesidad de mencionar el caso corrientísimo de las escalas cromáticas que proceden por terceras, y muchos otros que ocurren en lo que hoy se llama "música de ruidos" (quizá también se oculte detrás algún "ornamento"...), para demostrar todo lo que aquí se puede demostrar.

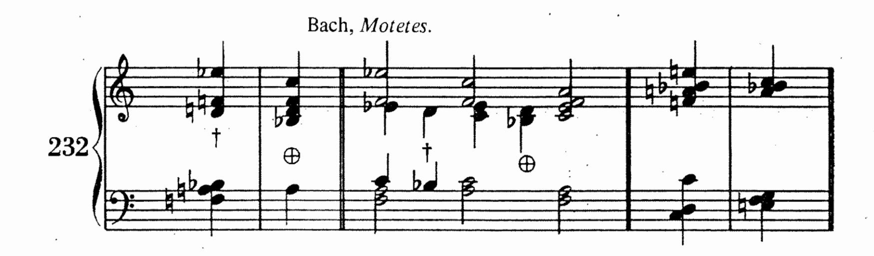
Yo afirmo que se trata de acordes: no de acordes del sistema, sino de acordes de la música. Se me objetará que ocurren sólo de paso. Contesto:

que el acorde de séptima y el acorde de novena ocurrían también sólo de paso antes de ser acogidos por el sistema. Se me dirá: el acorde de séptima y el de novena no eran disonancias tan duras como éstas. Y yo digo: ¿cómo se sabe esto? ¿Quién estaba allí cuando los estetas, los improductivos, se escandalizaron con los primeros acordes de séptima y de novena? Y yo *sé* que incluso se escandalizaron cuando alguien se atrevió a añadir la tercera a la quinta vacía. Y no parece que se trate en este caso de una disonancia dura, porque si no no se habrían atrevido a escribirla. Pero se atrevieron. Se me responderá: se atrevieron porque pasa tan rápidamente, porque la resolución está tan próxima, que apenas tiene tiempo la consciencia de captar la disonancia. Y yo digo: ¿qué quiere decir "rápidamente"? Lo que para uno es lento, para otro es rápido. La velocidad sólo puede ser representada con una cifra relativa a la capacidad de comprensión. Para distinguir algo, ese algo tiene que ser rápido, pero no demasiado rápido. ¡Pero aun así se distingue! Al menos, el que es sensible para las disonancias sabe que el decurso musical no podría detenerse en un punto tan peligroso. Por lo menos, pues, la disonancia llega de esta manera a la consciencia. Pero aunque quedase sólo en el subconsciente. ¿Es que se cree que no tiene lugar aquí el mismo proceso que en las otras disonancias ya emancipadas? ¿Es que se cree que los artistas, que año tras año escriben y tocan conscientemente tales formaciones simultáneas, no toman conciencia finalmente de este sencillo proceso del subconsciente? Y, fuera de esto, ¿no se da cuenta un director de orquesta, si la figura no está excesivamente cubierta por otras sonoridades, de una nota falsa en estas formaciones sonoras? Si a nuestra consciencia le basta, para hacerse cargo de tales complejos sonoros simultáneos, con examinar la partitura; si puede analizarlos con bastante rapidez al oírlos, ¿por qué no va a poder reconocerlos cuando ocurren libres de todo contexto, cuando suenan largamente, cuando el oído tiene ya más tiempo de familiarizarse con ellos observando y comprendiendo sus tendencias y sus inclinaciones? Y aun admitiendo que tales sonoridades ocurran menos frecuentemente libres que de paso: ¿es que no aparecen muy a menudo también como retardos libres? ¿Y qué es, en esencia, un retardo libre, sino un acorde? ¿Qué es una apoyatura sino una concesión vergonzante que el oído sutil hace al ojo torpe? Aquí suena algo cuya imagen gráfica no soporta la vista. ¿Qué el retardo tiene que resolver? También tiene que resolver un acorde de séptima. Y aun ocurre más a menudo que un retardo libre se deje de salto y sin resolución que no una séptima. Entonces el retardo libre no sería sino una disonancia menos perceptible que la séptima. Lo que quizá no sea muy descaminado. Desde luego, los retardos libres aparecen, en general, raramente formando parte de la exposición armónica, a no ser en las voces desarrolladas melódicamente. La responsabi-

lidad de su aparición recae, pues, en la melodía, en el tema, a no ser que se considere todo el conjunto sonoro como un acorde. Si no se considera como acorde es únicamente porque no es igual a ninguno de los que ocurren en el sistema.

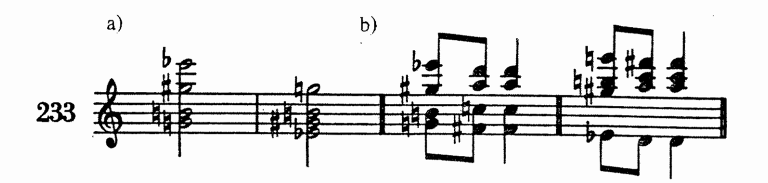
Pero ahora se me hará una objeción que puede dar al traste con todo lo que he demostrado hasta aquí, a saber: "que tales complejos sonoros no son bellos". Y tengo que decir que es verdad, que, desgraciadamente, no son bellos. Esto es lo triste del asunto, que incluso los grandes maestros no han retrocedido en escribir pasajes de los que hasta el más insignificante de los estetas podría afirmar con toda facilidad que no son bellos. Esto me ha mortificado siempre. Y hace poco he encontrado en Bach estos cuatro acordes que jamás podrían gustar a un esteta si los notase:

Bach, *Motetes*.



Y, naturalmente, el muy pícaro los ha escondido en los *Motetes,* que están escritos en claves antiguas y que por tanto no son fáciles de leer para un teorizador, y de paso, para que los estetas no pudieran escucharlos fácilmente. Habría que vigilar un poco más a estos viejos señores y obligarles a quitarse la máscara, esa máscara gris con la que figuran en el escudo de armas de nuestros teóricos. Y lo más curioso es que el tal Bach se ocupó de la teoría de la música, y como profesor que era, estaba obligado a trabajarla. Incluso se ha llegado a la sospecha de que hubiera heredado, como secreto de familia, la fórmula para encontrar temas de fuga. Una cosa tan impropia del decoro sólo la hace un individuo que tiene fantasía. Y no puede concebirse que un hombre con indudables conocimientos musicales escriba tales cosas.

Y es inconcebible que los compositores, que siempre saben más que los teóricos, hayan escrito cosas no admitidas por la estética. Y precisamente "aquel Mozart", que en la *Sinfonía en sol menor* escribe el acorde siguiente (ej. 233*a*). Por lo demás, dentro del contexto indicado (ej. 233*b*), pero no obstante sin preparación.



Pero ya en vida le habían dicho los teóricos que era un cazador de disonancias y que tenía con demasiada frecuencia la manía de escribir cosas no bellas, lo que realmente, dado su talento, no le era necesario.

Sin embargo, parece que sí le era necesario. Que a los compositores les es necesario escribir justamente lo que a los estetas no les gusta, justamente lo que consideran feo. De no tener esta necesidad no ocurriría esto constantemente a lo largo de toda la historia. Pero si de verdad son cosas feas, ¿quién tiene razón? ¿El esteta o el artista? La historia no deja lugar a dudas sobre quién tiene razón, sobre quién ha tenido siempre razón: el creador; aunque se trate de cosas feas. ¿Cómo podríamos entonces considerar la belleza?

Podría ser que la belleza sólo apareciera precisamente en el momento en que los estériles comenzasen a notar su falta. Antes no existía, porque el artista no tiene necesidad de ella. Le basta la veracidad. Le basta haberse expresado. Le basta decir lo que tenía que decir según las leyes de *su* naturaleza. Pero las leyes de la naturaleza del hombre genial son las leyes de la humanidad futura. La rebelión de los mediocres contra ellas queda suficientemente explicada por el hecho de que estas leyes son buenas. La rebelión contra lo bueno, en el hombre estéril, es un impulso tan fuerte que, para cubrir su desnudez, necesita urgentemente la belleza que le ha regalado el hombre genial inadvertidamente. Pero la belleza, si existe, es inasible, porque sólo está allí donde uno, con su fuerza de concepción, la hace brotar, y sólo se crea gracias a esa fuerza de concepción, y se crea de nuevo cada vez que esa energía se mueve. Existe juntamente con esa fuerza, hasta su final, y se interrumpe de nuevo. Lo demás son ganas de hablar. La otra belleza, la que puede sojuzgarse con reglas y formas fijas, no es más que el anhelo de los estériles. Para el artista eso es marginal, como lo es toda realización concreta, pues al artista le basta ese anhelo, pero los mediocres quieren poseer la belleza. Por eso se le da al artista la belleza, sin que la haya querido, pues él sólo buscaba la veracidad. ¡Sólo la veracidad! ¡Intenta buscarla tú, hombre estéril, si puedes! Pero el artista la alcanza, porque está en él, y él sólo la expresa, la expresa sólo a partir de sí mismo. Y la belleza está formalmente en el mundo por un sentimiento congenial que reside en la naturaleza del que no es genial, por la capacidad de sufrir sintiendo lo que el genio vive. Como fenómeno acompa-



ñante de esa gran capacidad de compadecimiento que eleva al hombre medio, como subproducto de ese trabajo necesario que ejecuta el genio para penetrar profundamente en la naturaleza, puede ocurrir que se presente la belleza.

Bien; pues estos acordes, realmente, no son bellos. Claro, como que nada es bello en sí, ni siquiera el sonido. Naturalmente, tampoco es feo. Será lo uno o lo otro según quién y cómo lo trate. Quizá sea incluso más exacto decir que estos acordes no son bellos que decir que los otros son bellos. No son bellos, al menos al comienzo; por lo tanto tampoco lo serán jamás; pero el que no se sienta atraído por ellos de inmediato, puede gradualmente familiarizarse. Entonces despertarán sentimientos de belleza, igual que los acordes con los que ya se está familiarizado desde antiguo. El oído es torpe, pero debe acostumbrarse. La mayoría de las veces no resulta fácil al ser humano el adaptarse a lo nuevo, y hay que decir que los más hostiles son precisamente aquellos que poseen una especie de cultura de la belleza, porque tienen una concepción de lo que les gusta rotundamente opuesta a aquello nuevo que quiere presentarse como bello. De hecho sólo quiere presentarse como verdadero y veraz, pero a esto se le llama bello.

Quizá pueda ser que se me reproche por centrar el concepto de belleza en el de verdad, en el de veracidad. Pero esto quizá sea incluso una ventaja, pues al menos deja fuera de lugar todas esas investigaciones formales puras, esos experimentos con los que se quiere reducir la belleza a un problema matemático. Y la belleza, si es algo real, deberá ser para nosotros precisamente algo que *no* puede exponerse como un problema matemático. Su magia no puede mostrarse como algo muy simple, sino como algo muy complejo. Su capacidad de desarrollo brota de un germen que estalla porque no puede retener en su interior la revuelta de sus fuerzas. Y no depende de una fórmula domesticada en la que haya, a la izquierda del signo de igualdad, una inverosimilitud compensada con otra situada a la derecha del signo, pero sin que por ello pueda quedar encubierto que se trata de inverosimilitudes, aunque se mantenga en equilibrio. La vida no puede simbolizarse así, porque es una sola cosa: movimiento. Claro que, de hecho, puede surgir el peligro de que en lugar del seco entusiasmo por el formalismo irrumpa la blandura de un exceso de somnolencia sentimental y moral. ¡No importa! ¡Que surja este peligro! Y que *de él* venga durante algún tiempo esa confusión sobre la esencia de las cosas que con tanta suficiencia nos había aclarado antes el formalismo. A mí me basta el cambio, que varíe de color el cristal. Se buscará entonces lo nuevo, que aunque no fuera propiamente más justo que lo que antes habíamos encontrado, *será al menos nuevo,* y lo nuevo, aunque no sea lo verdadero, es lo bello. Yo no participo de la gran preocupación de los filisteos, que no creen en la belleza si no la pueden tener en sus manos bien controlada con reglas

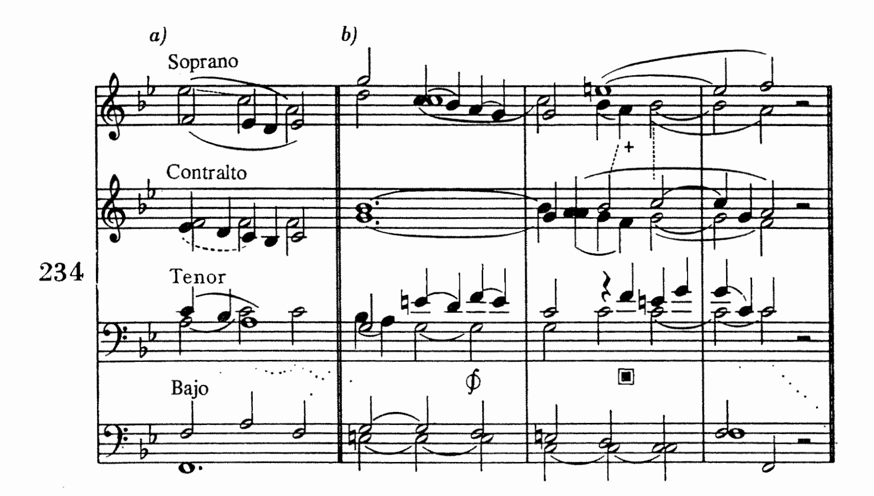
que por cierto no han creado ellos, sino sólo explicado. Quien tiene un sentimiento del hombre y de la humanidad reconocerá lo genial sin necesidad de estética, sólo por esos resultados inmediatos que nuestro instinto diferencia con tanta seguridad, lo mismo que posee un olfato para el amigo y el enemigo, para quien nos es simpático o antipático. Quizá la veracidad sea también una expresión matemática, más incluso que la belleza, que con la sola fórmula no puede obtenerse, ya que el sentimiento de lo bello sólo puede explicarse poseyéndolo. La veracidad es una cifra que muestra la relación del artista con su obra. Y con eso expresa ya su relatividad. Con esto está dicho que, aunque sólo existe una veracidad plena –a saber: cuando esta fracción da uno, es decir, cuando cesa el movimiento–, son posibles todos los estadios intermedios. Esto coincide con la vida, pues muestra al mismo tiempo la meta y la crítica de nuestras aspiraciones. Y también el error tiene su lugar, pues pertenece a la veracidad tanto como la verdad; y merece un puesto de honor, pues gracias a él no cesa el movimiento, y la fracción no alcanzará el uno. La veracidad jamás será la verdad; pues difícilmente podríamos soportar el conocer la verdad.

También las causas nacidas sólo de la sensibilidad y los efectos controlables sólo con esa sensibilidad exigirán quizá por último llegar a la razón y exigirán que ésta descubra sus leyes. Pero no querrán que la razón les prescriba esas leyes para señalarles un camino, como hacen las leyes de la belleza. Se tendría así al menos la ventaja de que cosas que sólo se pueden juzgar con la sensibilidad no sean reducidas por la razón a simplificaciones que para ella resultan adecuadas, pero que para la sensibilidad son demasiado estrechas.

Si se ha comprendido ya lo que he explicado a través de los pasajes de Bach (1) y Mozart, quizá se haya olvidado que rebatí con anterioridad la objeción de que tales "desharmonías" ocurrieran sólo de paso. Lo advierto porque sé cómo piensa el amable lector cuando quiere refutar algo, y ruego por ello que se recuerde mi argumentación. Los pasajes de Bach se encuentran en el *Motete n.º 4* (edición Peters, págs. 56 y 59) y en el siguiente contexto (ej. 234).

Como se recordará, ya me he ocupado de la cuestión de la velocidad y de la perceptibilidad de las notas de paso, y el que haya seguido mi razonamiento estará de acuerdo en que esa noción relativa no puede ser tomada como norma absoluta. Pero supongamos que sí lo sea, y supongamos que Bach

(1) El malentendido de una persona que está de acuerdo con mi opinión me hace notar que quizá los acordes aquí citados pudieran creerse casos aislados que ocurren ocasionalmente en Bach. No sólo no son casos aislados, sino que, por el contrario, son casos normales. No sólo porque deban serlo a causa de la aspiración de utilizar los armónicos superiores más alejados, sino ante todo a causa de la escritura a ocho voces, que obliga a tal tratamiento.



haya buscado realmente la belleza. ¿Qué tendríamos? Sonoridades como la señalada con ∲ entre los dos bajos (nótese bien: ¡¡¡no se trata de un tiempo rápido!!!), o la progresión de segundas entre la segunda soprano y la primera contralto (en +), o la libre entrada del tenor en ▣ (también son interesantes las octavas paralelas del ejemplo 234*a* entre la segunda soprano y la primera contralto), son casos todos que pueden calificarse por lo menos de muy duros. Y puesto que no es presumible que un gran maestro como Bach no fuera capaz, si tales formaciones sonoras le hubieran sido vedadas por su sentido de la belleza, de evitarlas; y puesto que hay que excluir la posibilidad de que se encuentren aquí por error o descuido, ya que no sólo aparecen en esta obra sino en todas las obras de Bach, hay que concluir que, sin duda, Bach las encontraba bellas. O que, por lo menos, no le molestaban, haya buscado la belleza o no. Es evidente, pues, que estas durezas armónicas, que ocurren en Bach y que por lo tanto no son faltas contra la belleza, son precisamente exigencias de la belleza, si ella misma es ya una exigencia. Y, concediendo que Bach las haya admitido sólo de paso, porque su oído no las toleraba aún libremente, al menos las ha introducido y así ha goloseado más del árbol del conocimiento. Ha cedido al impulso de presentar formaciones armónicas más complejas allí donde comprendía que podrían entrar sin peligro para la eficacia lógica del conjunto. Pero lo esencial es que existía ese impulso para escribir sonoridades duras, impulso que para mí es idéntico al de introducir los armónicos superiores más alejados. El las usó de paso, luego nosotros las podemos usar libremente; usaba salvavidas, luego nosotros podemos nadar sin

él. Pues Bach, a su vez, nadaba libremente allí donde sus predecesores tenían necesidad de salvavidas.

Se me preguntará por qué he analizado en los capítulos anteriores de este libro tan minuciosamente cada detalle de un sistema, por qué me he esforzado en eliminar pequeños errores, por qué he dado a sus leyes forma distinta, etcétera, si ahora me dedico a presentar demostraciones de la insuficiencia de ese sistema. Se me preguntará si lo que quiero es crear un sistema nuevo o ampliar y mejorar el antiguo. Y si yo –como he dicho antes– no puedo ofrecer un sistema nuevo, parecerá desproporcionado el que, por ejemplo, me haya preocupado por distinciones sutiles al hablar del acorde de cuarta y sexta, mientras que ahora no sólo dejo de individualizar, clasificar y valorar un número tan grande de formaciones sonoras simultáneas, sino que ni siquiera las examino en conjunto. Parecerá que el alumno, guiado hasta aquí con tanta severidad, se encuentra repentinamente y sin preparación con una libertad con la que no va a saber qué hacer.

Por lo que respecta a la desproporción, posiblemente sea mayor que en los demás tratados; pero sólo porque en la primera parte he descrito las cosas con mayor exactitud de la habitual, mientras que luego he dicho tanto –no menos– que en los otros tratados. Mi intento de resolver los problemas psicológicamente, sea a partir de lo artesanal, sea a partir de los armónicos superiores, podrá ser de utilidad a un futuro teórico, aun cuando construya desde otros supuestos básicos. Pues mis intentos jamás se apoyan en los juicios estéticos, siempre sujetos a cambios; nunca hablo de bello ni de feo, sino que trato de encontrar razones y causas que puedan considerarse inmutables o que al menos se sepa cómo y por qué han cambiado, de manera que se pueda hacer tabla rasa con ellas. Ese teórico del futuro no tendrá ya que perder tiempo, por ejemplo, en investigar si la prohibición de las quintas sucesivas está fundada verdaderamente en la naturaleza; encontrará una explicación del papel que tiene el acorde de cuarta y sexta en las obras antiguas, y sus fundamentos; la distinción entre datos naturales y normas surgidas de la actividad artística, la observación sobre las formaciones armónicas debidas al influjo de factores melódicos, y la explanación de algunos detalles, todo ello le servirá de norma. Por estas razones no creo haber sido demasiado prolijo. Pero además, estando convencido de que las leyes de la antigua armonía (las *reales,* no las exageraciones ortodoxas) son también las del futuro, puedo estar seguro de que en la primera parte de este tratado no he dicho demasiado. Por otra parte, la desproporción se aminora por el hecho de que yo no abandono inmediatamente el viejo sistema, como se ven obligados a hacer los teóricos sin tener consciencia de ello. Mientras no se salen de él, marchan por el camino habitual de referirlo todo a los grados de la escala, ordenando los acor-

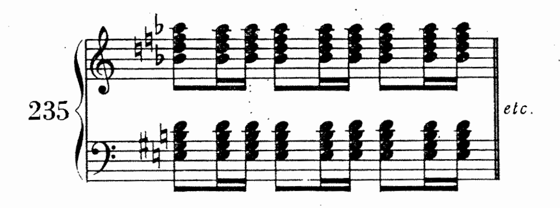
des sin tener en cuenta su origen, lo que posibilita clasificarlos según su valoración y sus posibilidades de enlace. Pero luego pasan de repente a otro tipo de exposición, la histórica, en la que los fenómenos armónicos son ordenados y valorados sólo según su origen. Ya he mostrado, a propósito de los acordes referidos a los grados de la escala, que algunos no se han originado por vía armónica, y he apuntado allí su justificación en la melódica. Y aunque no he intentado de antemano presentar un sistema de la naturaleza, sino sólo un sistema de exposición, he encontrado *uno,* al menos uno, que permite una consideración unitaria de la armonía del pasado desde un punto de vista que posibilita también echar un vistazo al futuro, ya que su fundamento es: que las disonancias son las consonancias más alejadas en la serie de los armónicos superiores. Con lo que queda dicho que las formaciones armónicas originadas por sonidos extraños a la armonía son acordes exactamente igual que los otros. Este fundamento es lo bastante amplio como para incluir todos los fenómenos armónicos y no necesita echar mano de las excepciones. Las formaciones tenidas por casuales son acordes; está claro, pues, que se pueden utilizar como tales, y si el sistema no se detuviera aquí, podría proseguirse la exposición en este sentido. A los teóricos les estaba vedado llegar hasta aquí, porque no quisieron reconocer esas formaciones armónicas como acordes.

Por lo que se refiere al alumno y a la objeción de que podría encontrarse de repente abandonado y desprevenido ante una libertad con la que no sabría qué hacer, tengo que decir lo siguiente; aparte de que, precisamente gracias a la severa preparación de los primeros capítulos, el alumno está en condiciones de afrontar esa libertad mucho mejor que si esa guía no hubiera sido tan severa, aparte de esto, digo, no tengo ninguna intención de dar al alumno tal libertad. ¿Para qué? La libertad no se da, sino que se toma. Y sólo puede tomársela un maestro; es decir, uno que ya la posee. La libertad que el alumno pudiera tomarse, si el profesor no puede dársela, no es propiamente libertad. La que conquiste así es la misma que ya tenía cuando comenzó sus estudios: una libertad infundada, que no tiene aún ninguna responsabilidad. Así, pues, no puedo otorgar esta libertad, y tengo que organizar un sistema que regule el uso de tales acordes o bien prohibir el empleo de sonidos extraños a la armonía.

No he conseguido encontrar un sistema nuevo a este respecto ni ampliar el antiguo para que incluyese estos fenómenos. Quizá he fracasado por culpa mía, y mi único resultado positivo aquí sería haber soldado la ruptura existente en el viejo método. Pero quizá es que no sea posible, hoy por hoy, crear un sistema nuevo en este terreno, porque dispongamos aún de poco material y además demasiado cercano a nosotros. Aparte de los intentos de algunos compositores jóvenes que han tenido el valor de guiarse por su oído –podemos

dejar tranquilamente a un lado a los muchos que más que oído tienen vista para el futuro éxito–, tales complejos armónicos apenas han sido utilizados si no es en pasajes explicables como de paso o similares. Esto es también lógico y no está en contradicción con mis resultados. Pues el compositor vive interiormente estas leyes; no sólo porque las haya aprendido en la escuela, sino porque realmente le muestran el camino por el que se han originado tales formaciones armónicas. Ya he señalado repetidamente que la mayor parte de las disonancias han encontrado acceso a la armonía a través de la melódica, pero con la presente discusión quiero hacer notar otra cosa: 1) que tales disonancias, como todas las demás originadas de la misma manera, son igualmente acordes; y 2) que su anexión al viejo sistema es exclusivamente externa, pues han de ser valoradas según otra base: la de su origen, en vez de referirlas a los grados de la escala.

Casos como el de Mahler (ej. 235) y muchos otros del mismo compositor y de Strauss, aparecen aislados, y, sobre todo, nos resultan aún demasiado



próximos. Hace falta estar a una cierta distancia de un objeto si se le quiere ver en conjunto; de cerca se perciben los detalles, pero sólo alejándose aparece el total. Por lo demás, no sería demasiado difícil calcular todas las formaciones armónicas imaginables de dos a doce sonidos referidas a una fundamental, enlazarlas entre sí y exponer con ejemplos sus posibilidades de empleo. También podrían encontrarse nombres adecuados. Por ejemplo, podríamos designar a una tríada de do mayor, con un *re* ♭ "extraño", como "tríada mayor con segunda menor"; con un *re* extraño, "tríada mayor con segunda mayor"; con *mi* ♭, "tríada con doble tercera"; con *fa,* "tríada mayor con cuarta justa"; con *fa* ♯ "tríada mayor con cuarta aumentada", etc. Podrían aplicarse a estos acordes las consabidas leyes de resolución, añadiendo las que se derivasen del tratamiento de los sonidos extraños a la armonía. Pero es problemático que se pudiera hacer gran cosa con todo esto, porque no hay aplicación práctica posible sin una descripción y valoración de los efectos. Pero si se valorase, iríamos de nuevo a un sistema estetizante, pero con la desventaja, con respec-

to al antiguo, de que no dispondría en su apoyo de un acervo espléndido de realizaciones artísticas, y que por tanto no podría sino anticipar los acontecimientos prescribiendo un camino que quizá jamás se recorrería. Sólo puede guiarnos el oído, la sensibilidad sonora, el impulso creador, la fantasía; jamás las matemáticas, la combinatoria, la estética. Ya que no puedo aquí ofrecer un sistema, yo debería, si se tratase meramente de obtener una coherencia externa, prohibir el uso de sonidos extraños a la armonía. Tanto más cuanto que he dicho desde el primer momento que las incidencias en la conducción de las voces sólo dependen de la armonía en tanto que son necesarias para la exposición de los procesos armónicos. Téngase presente que la interpenetración recíproca de ambas disciplinas, armonía y contrapunto, es tan perfecta como imperfecta es su separación, ya que todo fenómeno de la conducción de las partes puede ser un hecho armónico, y todo acorde puede ser el fundamento de la conducción de las partes; toda fusión de ambas enseñanzas resultaría muy ventajosa si no fuera porque la materia se hace demasiado extensa. Teniendo en cuenta todo este condicionamiento, mi posición ante estos acordes es la siguiente:

Sólo una convicción pedagógica me impide dar al alumno entera libertad en el uso de estos acordes: hasta ahora he indicado detenidamente, siguiendo viejas experiencias, cuándo una armonía u otra eran de segura eficacia; y quisiera seguir este sistema en lo sucesivo. No hay ya viejas experiencias por lo que respecta al uso libre de estos acordes; en cambio, existen métodos probados para establecer su control siguiendo las reglas de la conducción de las voces. En consecuencia, adoptaré la misma postura que tomé, por ejemplo, para la prohibición de las quintas sucesivas: el maestro es libre; en cambio el alumno ha de sujetarse a normas hasta que sea libre. Expondré, pues, los sonidos extraños a la armonía brevemente de manera semejante a la habitual. Pero el alumno sabrá –y esta es la diferencia fundamental– que se encuentra ante acordes que son disonancias como las demás. Y sabrá que las indicaciones que se le dan para su empleo no valen más que las que se le suministraron para introducir los acordes errantes cromáticamente; que estas indicaciones son sólo la manera más sencilla de presentarlos según su desarrollo histórico, pero que el futuro, que provisionalmente no es histórico, traerá otras cosas.

RETARDO, DOBLE RETARDO, ETC., NOTAS DE PASO, NOTAS DE CAMBIO, ANTICIPACIONES

Todos los llamados sonidos extraños a la armonía –retardos, notas de paso, notas de adorno, anticipaciones– se expondrán en nuestros ejercicios

como originados por sucesos melódicos. Su aparición y las disonancias que ocurren siempre concomitantemente se justifican, pues, por la fuerza impulsora de un motivo o tema o de un ritmo equivalente, pero también por esas fórmulas fijas, ya citadas, que llamamos ornamentos. Dejando a un lado si se corresponden con esas sensaciones subyacentes e inconscientes para las cuales es posible cualquier formación armónica, haremos notar aquí cómo el efecto conocido de ciertos giros constantes y estereotipados, cuya satisfactoria resolución está asegurada por el recuerdo y anticipada por el oído, hace posible llenar una necesidad sin reglas demasiado estrictas. Introducir tales giros es fácil precisamente porque nos hemos habituado a su efecto estereotipado; y el gradual habituamiento favorece un uso más libre. De donde surgen, a su vez, nuevos modelos estereotipados. El método, pues, aprovecha la habituación para, a través de ella, producir nuevos métodos. Veamos, por ejemplo, uno de estos adornos:

236 

Si este *sol* choca duramente con algún otro sonido, el oído espera una resolución, ya que está habituado. Pero ahora, la voz en la que va esta disonancia salta al *do*. Pero esto también es un efecto conocido, puesto que se sabe que el *do* descenderá luego de salto al *fa*. Es como si en una comedia la situación, en un momento, se vuelve demasiado seria; pero nosotros hemos leído en el programa "comedia", y sabemos que la cosa no puede ponerse tan grave: tienen que terminar por casarse. Este efecto se apoya en el recuerdo de fórmulas similares. Por ejemplo: este motivo ha aparecido repetidas veces en la misma composición, y por lo tanto se sabe que tras del salto hacia arriba vendrá un salto hacia abajo que restablecerá el equilibrio. Esto puede también aplicarse a otros elementos melódicos, además de a los ornamentos. Todo motivo que ocurre con bastante frecuencia y claramente en una obra, puede ser presentado ocasionalmente como disonancia si su último sonido trae con claridad la satisfactoria resolución consonante. Es éste un procedimiento que aparece frecuentemente en el contrapunto de Mahler y de Strauss. Como se ve, sin necesidad de llevar las cosas tan lejos, se trata de algo absolutamente justificado, ya que se apoya en el principio mismo de la ornamentación. El análisis de tales cuestiones, naturalmente, no entra en el estudio de la armonía, sino en el del contrapunto. Pero no quería entrar en detalles armónicos sin antes hacer estas observaciones generales, y me parece importante haber señalado aquí la simili-

tud entre el ornamento o estereotipo y el motivo libre. De manera semejante pueden explicarse fácilmente fenómenos más complejos, incluso que caigan fuera del sistema, con una explicación amusical pero psicológica; y los fenómenos simples, naturalmente, pueden entonces aclararse con pocas indicaciones. Creo que basta describir en qué consisten, mencionar algunos casos y posibilidades, para que el alumno sepa en seguida cómo puede servirse de ellos.

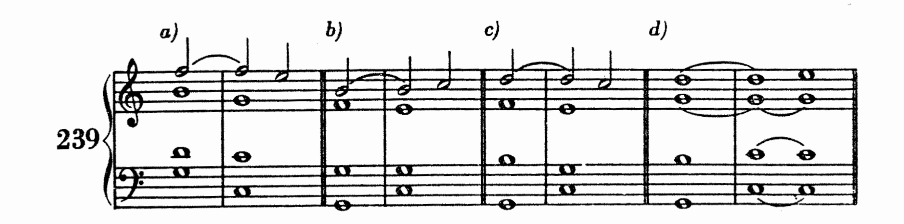
El retardo y la nota de paso hay que referirlos a la más simple de las formas melódicas: a la escala o al fragmento de escala.



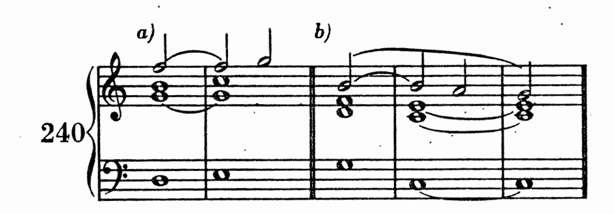
El retardo es la detención de un movimiento de segunda en una voz mientras tiene lugar un cambio de armonía. Para que sea característico como tal, se exige habitualmente que disuene. Pero esto no parece ser imprescindible, pues el *la* del ejemplo 238 es evidentemente un retardo si el I grado que entonces comparece es presentado con intención cadencial.



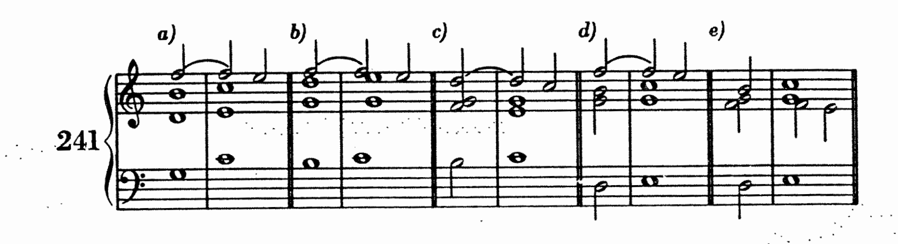
Lo más corriente, desde luego, es que disuene; pues sólo así resulta lo suficientemente notorio. Así, pues, estamos tratando de disonancias, de métodos para introducir los armónicos más alejados. El retardo puede ir preparado o sin preparar. De momento, el alumno lo preparará, pero más tarde lo podrá utilizar también sin preparación, como "retardo libre". La preparación se hace de la misma manera que con las otras disonancias, haciendo que el sonido disonante comparezca en el acorde precedente y en la misma voz. Para que sea una disonancia, el retardo debe ser, en el acorde en que aparezca, segunda, séptima, novena o cuarta de la fundamental. La resolución del retardo como acontecimiento melódico debe tener lugar por movimiento de grado hacia arriba o hacia abajo.



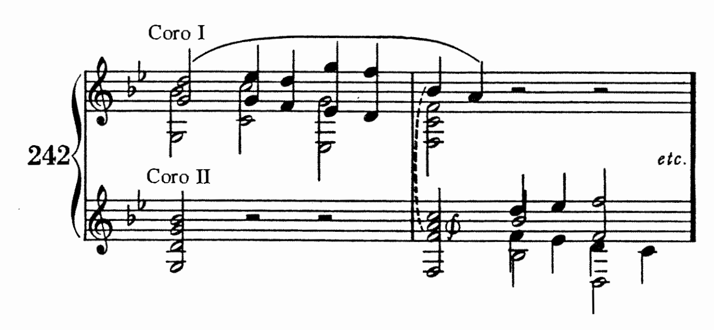
Una sensible ascendente como retardo no se resolverá, en general, hacia abajo; y una descendente no resolverá hacia arriba. Pero también estos casos pueden darse.



Hay una ley que prohíbe que el sonido de resolución de un retardo aparezca al mismo tiempo que el retardo.

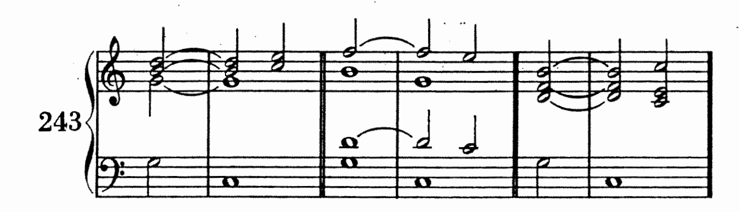


Pero esto ocurre tan frecuentemente que hoy no podría prohibirse seriamente. En el piano, en posición cerrada, esta coincidencia no resulta muy favorable. Pero en el coro –en Bach– ocurre innumerables veces (también, desde luego, aparece en la música para piano y para otros instrumentos).

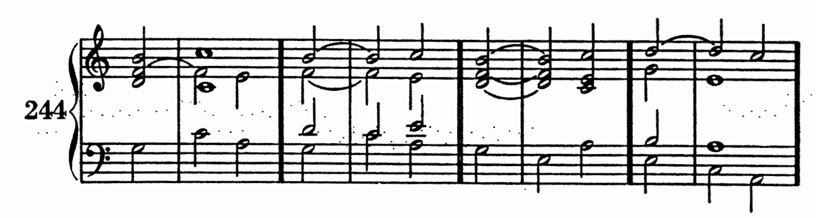


El ejemplo 242 está tomado del motete *Komm, Jesu, komm* (nótese, en el signo𝄵, la primera soprano y la segunda contralto). Una excepción, admitida incluso por la más severa redacción de esta regla, puede hacerse con el bajo (ej. 241*c, d* y *e*).

También pueden retardarse dos o más voces.



Y durante la resolución del retardo, la armonía puede seguir su marcha, de manera que en el sonido de resolución podemos tener una armonía distinta de la que teníamos en el retardo.



Naturalmente, no deben originarse a causa del retardo aquellos movimientos que se prohibieron: ¡nada de octavas o de quintas paralelas! Pero el retardo puede ser dejado también de salto: en forma de la llamada "resolución diferida", que aporta la resolución después de uno o más sonidos intermedios. Aunque no se conozcan exactamente todos los ornamentos, pueden utilizarse tranquilamente todas las fórmulas que uno recuerde.



En general, esas notas intermedias rodean, orlan al sonido de resolución, están con él en estrecha relación melódica; o se trata de sonidos consonantes con el acorde de resolución; o una mezcla de ambas posibilidades (ej. 245*c*).

Quisiera mencionar algunas fórmulas muy corrientes, porque suspenden en parte las leyes de los sonidos obligados en el modo menor (ej. 245*d, e* y *f*). Como se ve, el movimiento del séptimo sonido hacia el octavo se interrumpe, retrocediendo al sexto.

El retardo libre (apoyatura) se asemeja a la nota de cambio o de adorno. Para el retardo con preparación decía la regla que tenía que ocurrir en tiempo fuerte. Como excepción (!) podía darse también en tiempo débil. Pero finalmente la excepción resultaba casi más corriente que la regla. Naturalmente, la apoyatura puede presentarse también en tiempo débil. Y entonces apenas difiere esencialmente de la nota cambiata. En ambos casos es importante la resolución. Pero hasta en la más primitiva música de baile se encuentran casos como el del ejemplo 246, donde, por ejemplo, de *re* se salta sin más al *si*♭.



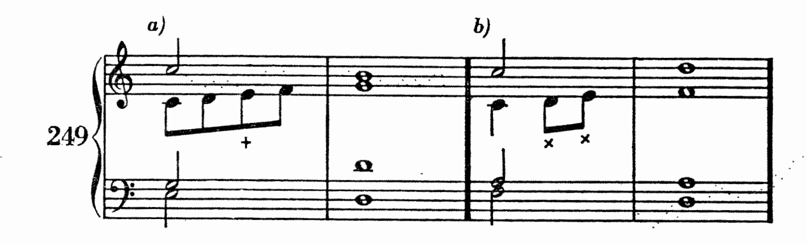
El *re* y el *si* ♭ son notas de adorno que rodean al *do,* pero ese *do* es "extraño a la armonía". Con el mismo derecho, naturalmente, se pueden dejar de salto las notas de retardo. En *Ich grolle nicht* de Schumann (ej. 247, en +, †, ⊕), las disonancias son o acordes de séptima sin resolución o retardos. Se pueden interpretar de una u otra manera. Pero basta con que sean séptimas. El alumno hará bien indicando al menos las resoluciones, incluso a manera de resoluciones diferidas.



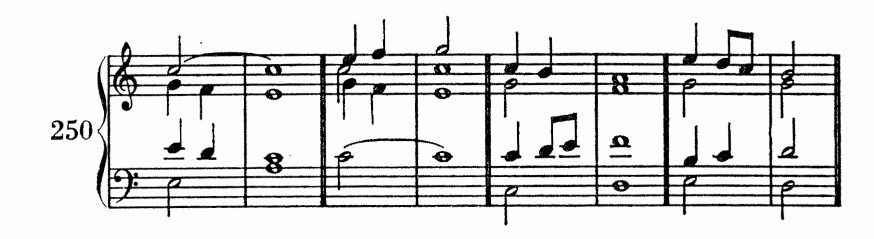
Ya hemos mencionado repetidamente las notas de paso. Es un enlace melódico a manera de escala, cuyo intervalo melódico, de una tercera por lo menos, está cubierto por los sonidos intermedios correspondientes a la escala, de manera que en un intervalo de cuarta, por ejemplo, hay dos notas de paso.



Lo esencial aquí es que el sonido inicial y el final de esta figuración formen una consonancia. Si las notas de paso cubren una quinta, los tres sonidos no podrán ser todos disonantes.



El *mi* (ej. 249*a*) es una consonancia; en el intervalo de una cuarta las dos notas de paso pueden disonar (ej. 249*b*). También las notas de paso pueden aparecer simultáneamente en varias voces.



Las octavas y quintas paralelas originadas por las notas de paso se consideran exactamente iguales a las que ya conocemos.



La antigua teoría opinaba que esas octavas y quintas no desaparecían por el hecho de presentarse de paso ni quedaban cubiertas por el retardo. Y estaba en lo cierto: son tan malas o tan buenas como cuando están al descubierto. El alumno tiende a menudo a conectar el retardo con la nota de paso. La escritura severa, rigurosa, tampoco lo permitía. Pero realmente no hay nada que objetar contra esto, y de hecho ocurre constantemente en las obras maestras.



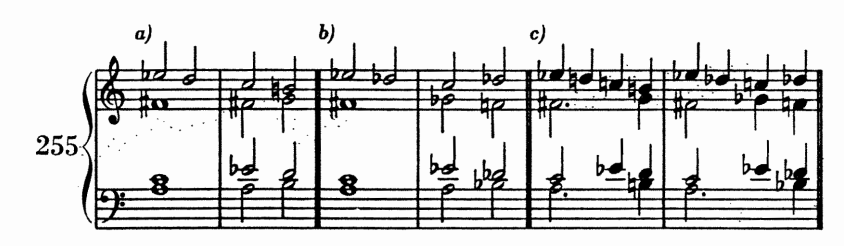
Muy a menudo, con las notas de paso en varias voces se originan acordes enteramente nuevos, que lo mismo pueden ser considerados como acordes estables y autónomos que como acordes de paso. En realidad son autónomos, y sólo la teoría de las notas de paso los considera dependientes, para mantener el concepto de las formaciones armónicas casuales.



Naturalmente, las notas de paso pueden extraerse de la escala cromática. Esto no creará dificultades al alumno si piensa en nuestras dominantes secundarias y tiene presente el sentido de las notas de paso, que no es otro que una forma melódica simple (un fragmento de escala).



Rinde magníficos servicios la nota de paso en los acordes errantes; en ellos, por ejemplo, la nota de paso posibilita la diversa interpretación del acorde; dos giros como los de los ejemplos 255*a* y 255*b* pueden así reunirse en una sola frase (ej. 255*c*).

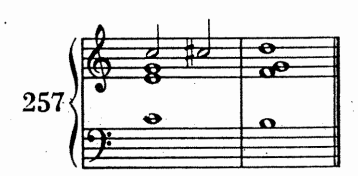


Es también un procedimiento óptimo de modulación; ver el ejemplo 256*a*.

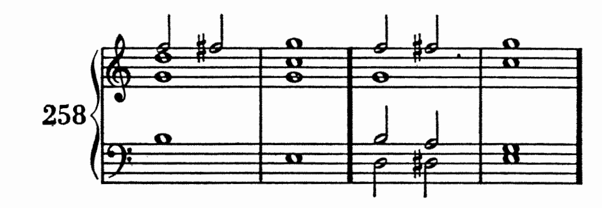


También puede hacerse sin acordes errantes (ej. 256*b*), y el paso del modo 140
mayor al menor quedará muy favorecido por la introducción cromática del *mi* ♭y por los sonidos de paso *si* ♭y *la*♭.

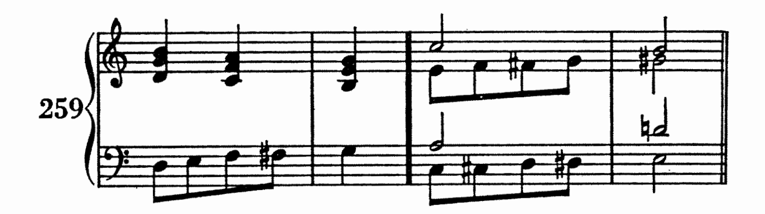
Este paso ocurre asimismo con frecuencia:



E incluso éstos:



Desde luego que el alumno podrá escribir combinaciones tanto más arriesgadas cuanto más estrictamente se atenga a la forma originaria, a la escala, y especialmente a la escala cromática.



Si intervienen acordes alterados o errantes, el efecto será generalmente bastante suave. Muy a menudo los acordes errantes pueden ser transformados en acordes sin alterar, gracias a las notas de paso; y viceversa, los acordes no alterados pueden transformarse en errantes, lo cual puede utilizarse muy bien en las modulaciones y también para el enriquecimiento de las cadencias.



En estos y otros casos, como puede verse, las notas de paso originan acordes conocidos ya como formas admitidas. Esto muestra una vez más cuán injustificada es la clasificación que introduce las formaciones armónicas casuales. Se hace así de necesidad virtud, no reconociendo como acordes aquellos a los que no se puede hacer entrar en el sistema. Analizando aquellos acordes ya admitidos y que se originan de necesidades melódicas no diversas de éstas, se comprende cuán exacta es esta observación. Es cuestión sólo de necesidad. Pero la virtud que quiere sacarse de ello es insignificante.

Naturalmente, es imposible enumerar todas las posibilidades. Lo mejor que puede hacer el alumno, como ya he dicho, es comenzar por emplear la forma originaria de las notas de paso, el fragmento melódico sacado de la escala. Desde luego, también de la escala cromática. Renuncio, en cambio, a un tipo de ejercicio que traen casi todos los tratados: a ornamentar *a posteriori* con retardos y notas de paso una frase escrita en blancas o en redondas. Ese ejercicio es ridículo y antiartístico en el más alto grado. Este adornar con ornamentos, este "tatuar", como dice Adolf Loos, es una puerilidad. Nada tengo en contra, en cambio, si el alumno, después de haber realizado un trabajo en el que ocurren retardos y notas de paso *que surgieron al mismo tiempo que la melodía, como armonía,* hace ocasionalmente alguna corrección; por ejemplo, si mejora un enlace malsonante con una nota de paso, o si mejora un atasco rítmico con un retardo. Contra eso no hay gran cosa que objetar. Pero el alumno ha de procurar desarrollar su capacidad para concebir estos sonidos extraños a la armonía *al mismo tiempo que el resto de la armonía.* Esto no es tan difícil como parece; y resulta absolutamente superfluo todo ejercicio preliminar. El alumno no debe utilizar demasiado las notas de paso y de cambio hasta que se le ocurran espontáneamente. Por lo demás, el objetivo

pedagógico al que tienden en general los ejercicios habituales no es ciertamente condenable: a que el alumno quede constreñido a pensar siempre en las armonías básicas y a que no las olvide por los sonidos extraños a la armonía. No obstante, no me decido a emplear este método, demasiado mecánico para un alumno que debe ya poseer un conocimiento armónico considerable; las ventajas reales que proporciona son mínimas aun en los casos más favorables, y en cambio resulta perturbadora la falacia inherente a dicho método: creer que una idea inicial insignificante puede ser enriquecida exteriormente con ornamentos nada pertinentes. Mejor recomiendo, sobre el papel o en el piano, tantear y experimentar constantemente, buscar giros y enlaces y elaborar lo que se haya encontrado en una pequeña frase. Elaborar: he aquí un ejercicio mejor que adornar, porque desarrolla la capacidad de introducir adecuadamente las cosas y de proseguirlas también adecuadamente.

Como mejor se explica la nota de cambio es como ornamento escrito o como elemento motívico. Habitualmente, al menos en sus formas más sencillas, constituye un diseño que consta de uno o más sonidos extraños a la armonía, y rodea a un sonido consonante.



También el trino, o el trino con resolución, es, si se quiere, una nota de adorno, y aparece escrito así:



En los ornamentos –los que aquí presento los tomo del escrito de Heinrich Schenker *Contribución a la ornamentística*– encontrará el alumno nume-

rosos modelos para estas fórmulas fijas que, ejecutadas lentamente, son evidentemente notas de adorno, si es que no se quiere reconocer que lo sean también en sucesión rápida. Se trata casi siempre de casos en los que un sonido está rodeado por los sonidos *más* próximos. Pero esto no es absolutamente necesario en la nota de cambio como demuestra el ejemplo del retardo con resolución diferida, que deriva de la combinación del retardo y de la nota de cambio. Formas habituales de la nota de cambio son, entre otras, las siguientes:



Naturalmente, se puede echar mano del cromatismo para la formación de notas de cambio empezando con algunas precauciones:



210 La anticipación se basa en la idea opuesta del retardo. En éste se retrasaban una o más voces mientras tenía lugar un cambio de armonía, y en la anticipación ocurre lo contrario: que, por decirlo así, se anticipan:



En el ejemplo 265*a* y *b*, en *a* tenemos un retardo, y en *b* una anticipación, que pueden ser cotejados uno al lado del otro. La anticipación, como el retardo, puede presentarse en una o en varias voces. Por lo demás, nada hay que añadir.

Cuando el alumno, de la manera que hemos indicado, se haya familiarizado con los sonidos extraños a la armonía, no encontrará dificultades en valorar sus posibilidades, y no necesitará esos ejercicios que yo rechazo y que sirven para engañarse creyendo que un esqueleto, revistiéndolo de harapos, 220
se convierte en carne y en sangre. Al contrario: estará en condiciones de utilizar los complejos sonoros así originados con la misma precisión con que emplea las armonías habituales. Dejarán así de ser casuales y comenzarán a ser una ley, sólo que el alumno no podrá dar de ella una explicación. Todo el que haya examinado detenidamente un coral de Bach habrá comprendido que un verdadero maestro jamás ha hecho una cosa tan antiartística, ni siquiera amparándose en la excusa de disponer primero un esquema armónico y elaborarlo después. He aquí el coral, ya citado antes, de la *Pasión según San Mateo:*





Me parece que ya a primera vista puede verse que no se trata aquí de una armonía indigente o sin interés aderezada después brillantemente con una decoración exterior. Si se examina cada voz aisladamente y por sí misma encontraremos que son auténticas melodías, a menudo tan bellas como la del coral mismo. ¡Esto tiene un objeto que no es precisamente exterior! Inténtese luego eliminar lo que pudieran considerarse notas de adorno casuales. Resultará casi imposible, o al menos tan violento que lo que quede podría ser obra de uno de esos amigos de la ornamentación, pero no de Bach; quizá no sea del todo imposible un resultado, pero se deberá a que lo que es bueno de por sí, aun suprimiendo lo que se considera ornamento y ha nacido con el conjunto, queda siempre suficientemente bien. Pues se puede vivir sin el dedo meñique de un pie, pero ese pie ya no será perfecto. Por ejemplo, veamos en el primer verso las notas de paso en el bajo, tenor y contralto. Es evidente que son acordes cuyo objetivo armónico es armonizar una melodía que se repite tres veces (véanse los signos de repetición y el penúltimo verso), de manera que la armonización, que fácilmente podría caer en una pobreza de grados, represente con trazos enérgicos los rasgos principales de la tonalidad (I, IV, V), pero sin llegar a ser tan rica que no permitiera una ulterior repetición más rica aún y de efecto sorprendente. Por esto recaen los grados de la región de la subdominante sobre tiempos débiles, que vinculan menos; pero corren más rápidamente y aparecen dos veces para equilibrar de nuevo su relativa debilidad. Así se mantienen en equilibrio dos fuerzas desiguales: haciéndoles ejercer su acción sobre brazos de palanca desiguales. O puede verse también cómo en el segundo verso la tonalidad principal se introduce retardando. Casi hasta el último momento (en el signo *) hay en el bajo un *la*, como si se tratase del modo mayor. La razón es clara: el coral oscila entre *re* mayor y *si* menor, como muestran las cadencias; un *si* menor fuertemente establecido desde el principio no resultaría muy favorable. La decisión ha de venir más tarde. ¡El *la* tiene la misión de retrasarla! ¡¡Luego no es ningún ornamento!! En el tercer verso tenemos que las corcheas, que al comienzo intervenían

como imitación de las primeras cuatro notas de la melodía, se transforman en un pequeño motivo independiente que domina la figuración de toda la parte central; tampoco es esto, pues, un ornamento, sino un ingrediente constructivo aunque de importancia secundaria. En los versos siguientes hay tal riqueza que prefiero no intentar siquiera exponerla. No se podría hablar de ella en un espacio breve. En la auténtica obra de arte, la relación de los acordes entre sí es tan consistente y está tan bien fundada en las necesidades de construcción –independientemente de que su significado fundamental sea más o menos evidente, de que intervengan con un peso propio, o de que procedan del "ornamento" en movimiento de las voces–, que las voces que constituyen tales acordes, por mucho que sirvan sólo a enriquecer el conjunto ornamentalmente y por muy movidas e intrincadas que sean sus líneas, en ningún caso pueden ser seriamente consideradas como mero adorno. Tampoco es posible prescindir de ellas como de las equivalentes en una construcción de hierro. Y la osadía de añadir la belleza sólo *a posteriori* es algo que, antes de recomendarlo a sus alumnos, deberían esos ornamentadores experimentarlo prácticamente en una construcción metálica, quedándose debajo de ella mientras se levantaba; quizá entonces no lo recomendarían. En arte se puede ser así de inconsciente (1), porque no hay un trozo de hierro que caiga en la cabeza de quienes se comporten con tan escasa inteligencia. Podría objetarse que se trata aquí sólo de ejercicios, y que el alumno, más tarde, no tendrá ya que hacer las cosas así. Pero entonces son ejercicios inmorales, y no se puede aprender la moral ejercitándose en lo inmoral. Habría simplemente que considerar horroroso el ejemplo que da el maestro. Pero esto es exigir demasiado del alumno y demasiado poco del profesor.

(1) El conocimiento de los valores constructivos o de otro orden de los ornamentos parece ser, desgraciadamente, también muy exiguo en las demás artesanías, lo que ocasiona su supresión irresponsable en unos casos y su empleo insensato en otros. Un reloj nuevo se me caía muchas veces de la mano hasta que me di cuenta de que resbalaba entre mis dedos porque era tan moderno que lo habían hecho completamente liso, en tanto que las tapas de mi reloj viejo tenían unas incisiones y se adherían mejor a la mano gracias a su superficie un poco rugosa. En contraste con esta hostilidad hacia la ornamentación está el amor por los adornos de los encuadernadores. Evidentemente consideran la encuadernación como un ornato del libro, y sólo les gusta cuando es "artística", es decir, cuando la pueden interpretar hasta el máximo como mera decoración, como algo, por lo tanto, insensato, pero que les ha costado un gran esfuerzo. Así, por ejemplo, pegan unas cantoneras "prefabricadas" en las esquinas del libro porque resultan "más bonitas" que las cosidas a mano, pero que, naturalmente, no cumplen su cometido de mantener el libro derecho. Este objetivo no queda claro para ellos, y por lo tanto no le dan importancia. Y esto ha llegado tan lejos, tan lejos, que se ha creado la palabra *aufkaschieren:* para proteger el papel, la tela o los hilos de roces y desgarros, se oculta *(kaschiert,* de *cacher* = ocultar) pegando encima una o más capas de papel. ¡Y cuando hoy se pega una hoja de papel a un cartón para que éste no se alabee, a esto se le llama "revestir" [*aufkaschieren*]!

XVIII

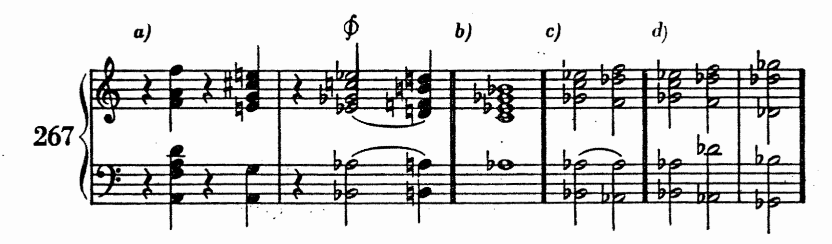
ALGO SOBRE LOS ACORDES DE NOVENA

El acorde de novena es el hijastro del sistema. Aunque es un fenómeno por lo menos tan legítimo como el acorde de séptima, se continúa dudando de él. No se comprende por qué. El sistema comienza a ser artificioso en el momento en que se instaura la tríada menor a imitación de la tríada mayor. El añadir la séptima a un acorde para formar el acorde de séptima es una consecuencia de ese hecho inicial, no necesaria, pero sí posible. Y si es posible, lo mismo pueden ser posibles los acordes de novena, de undécima, etc., lo que en todo caso presenta la ventaja de llevar adelante el método de la construcción por superposición de terceras. Podría asegurarse así otra ventaja: que, sin perder el control del movimiento de fundamentales, podría incluirse en el sistema lo que hoy queda fuera: las formaciones armónicas casuales. Yo mismo podría hacer esto; más adelante diré por qué no lo hago.

Por lo que sé, la objeción principal contra los acordes de novena es que no son practicables sus inversiones; y supongo también que se recurrirá al ridículo impedimento de que no podrían emplearse fácilmente en la escritura a cuatro voces, porque se necesitarían cinco o seis partes. Podría prescindirse de la analogía con las inversiones de los acordes de séptima, o al menos prescindir de ella provisionalmente y utilizar sólo lo que tenemos a mano; pero la teoría tiene la inclinación de tachar de malo o al menos de imposible todo aquello para lo cual carece de ejemplos documentales. Y así dice que como los acordes de novena no ocurren en inversión, se sigue que son malos; o bien que, como los acordes de novena no ocurren en inversión, se sigue que no existen. Tampoco sería correcto el otro camino: que los teóricos mismos inventaran las inversiones del acorde de novena en vez de dejar esta tarea a los compositores. Pero la teoría no puede anticiparse; debe sólo constatar, describir, comparar y clasificar. Por eso me limito a dar a los compositores y a los teóricos futuros algunas sugerencias para una construcción más amplia del sistema, y renuncio a establecer las combinaciones que en parte aparecen ya en las obras modernas, pero con un empleo fundamentalmente distinto del que

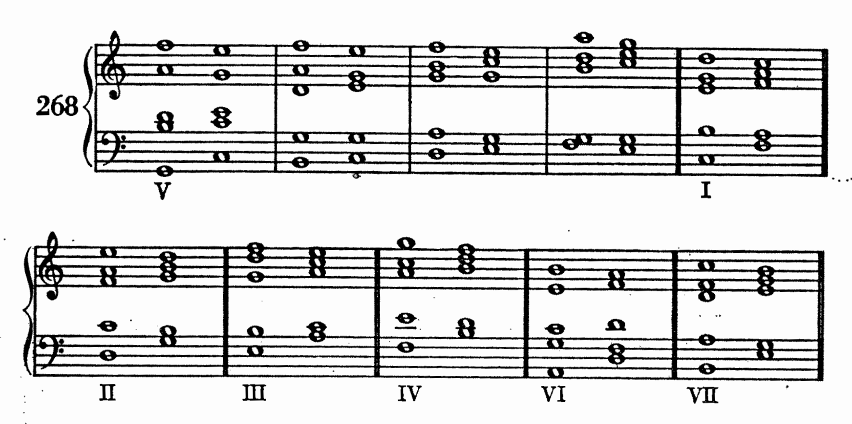
220

nosotros debemos establecer aquí. La teoría estaba en el buen camino cuando constató la existencia del acorde de novena. Hubiera luego podido decir que sus inversiones no se usaban, pero podría haberse tranquilamente callado si tal acorde le parecía mal o imposible. La constatación de los hechos debería en estos casos bastar al teórico. Ya hace bastante si suministra "datos para la enseñanza de la armonía", y no debe exponerse y hacer estética, porque entonces se compromete y puede hacer el ridículo. Lo que hoy no se usa no por ello es feo, porque puede usarse mañana y entonces será bello. En mi sexteto *Noche transfigurada* he escrito, en el siguiente contexto, sin saber lo que hacía desde el punto de vista teórico, simplemente guiándome por mi oído, la inversión de un acorde de novena (ej. 267*a*, en ⊕).



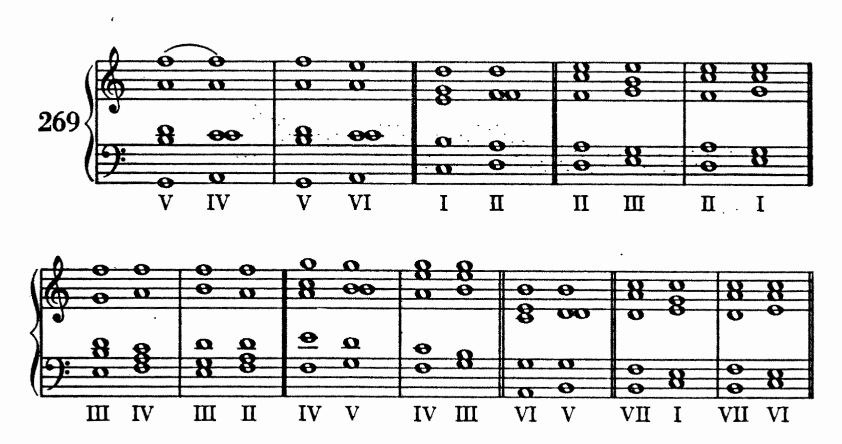
Veo con disgusto que precisamente se trata de la inversión considerada por los teóricos como la más inimaginable, porque, como la novena está en el bajo, la resolución más simple desembocaría en un acorde de cuarta y sexta, formándose entonces entre dos voces la llamada "séptima defectuosa", es decir, la resolución prohibida de una séptima en una octava (ej. 267*c*). Pero el acorde de cuarta y sexta podría haber ocurrido perfectamente de paso, o podría haber sido también (la antigua teoría no siempre se ha espantado de tales horrores) absolutamente prohibido; y la "séptima defectuosa" podría evitarse (como en el ej. 267*d*) si el tenor saltase al *re*♭. Ahora comprendo yo la indignación, para mí inconcebible entonces, de cierta sociedad de conciertos que rechazó mi *Sexteto* a causa de este acorde (en eso fundaron realmente su rechazo). Naturalmente: la inversión del acorde de novena no existe; así, pues, nada de estreno, pues no se puede estrenar lo que no existe. Y tuve que esperar algunos años. Por lo demás, cuando se estrenó, nadie se fijó en que había un acorde de novena en cuarta inversión. Hoy, naturalmente, tales cosas no molestan en absoluto a ninguna persona a la que se pueda tomar en serio. En *Salomé* de Strauss hay también acordes de novena. Para nombrar sólo una obra que no sólo se interpreta, sino que es apreciada hoy incluso por los mismos que no se pudieron contener entonces ante mi acorde de novena.

Queda dicho, pues, que los acordes de novena y sus inversiones existen hoy o al menos pueden existir. El alumno encontrará fácilmente ejemplos en las obras modernas. No es necesario establecer leyes especiales para su tratamiento. Quien quiera ser precavido puede aplicar las mismas leyes que se tuvieron en cuenta para el acorde de séptima, es decir: resolver la disonancia descendiendo y mover la fundamental por salto de cuarta hacia arriba.

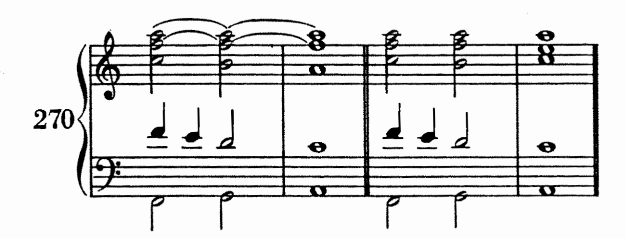


¡Cuidado con las quintas!

Pero también la resolución a manera de cadencia interrumpida debe resultar tan buena como en el acorde de séptima. Pues si la séptima puede mantenerse ligada, también podría mantenerse la novena mientras asciende la fundamental:

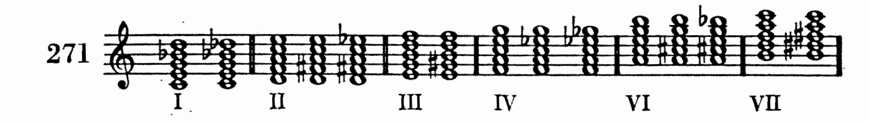


Son procesos derivados de la conducción de las voces, y ya por ello justificados (por ejemplo, de paso), y, como se deduce de mi exposición, el siste-

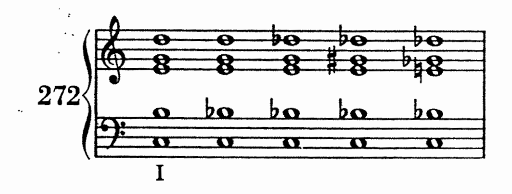


ma de las disonancias cumple plenamente su misión si consigue incluir todos los procesos que ocurren en la conducción de las voces. Si se quiere intentar que la disonancia se deje de salto, se iría aún más lejos.

Para demostrar la existencia del acorde de novena, dejando aparte el hecho de que ocurra como retardo, bastaría citar los acordes de novena de dominante con novena mayor o menor, que nadie discute. Si no se quieren admitir los acordes de novena construidos sobre otros grados de la escala, al menos hay que reconocer que se pueden disponer acordes de novena mayor o menor en función de dominante secundaria sobre cualquier grado de la escala, aun cuando no se utilicen sin más e inmediatamente como los acordes sobre los grados propios de la escala.



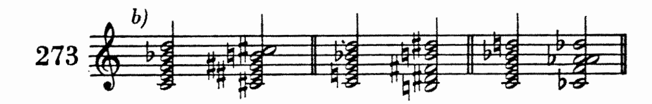
Teniendo una novena menor, no son más difíciles de referir a la tonalidad que los acordes de séptima disminuida de los que se derivan; y los que tienen una novena mayor no presentan más dificultades que los acordes correspondientes de séptima. Naturalmente, se podrían introducir las mismas alteraciones habituales en los acordes de séptima (ej. 272).



Pero sus posibilidades de empleo son indiscutibles si se consideran como acordes errantes o enlazados con éstos, como ocurre en el citado pasaje de mi *Sexteto* o como en el ejemplo 273*a*.



Las resoluciones del ejemplo 273*a* están tomadas del *Tratado de armonía* de A. Halm (colección Göschen), una obrita muy fina en conjunto. Allí hay una multitud de cosas bonitas; pero moteja de "violencias" a estos enlaces y se niega a darles "un inmerecido valor básico", presentándolos (ej. 273*b*) en estado fundamental, porque piensa que el acorde de novena (especialmente con resolución auténtica de salto de cuarta hacia arriba), no es susceptible de inversión.



Sin embargo, se podría intentar, al menos con otra resolución, invertirlo; no se originan entonces quintas sucesivas, ya que son tan violentas. Es curioso que una inteligencia tan fina no haya llegado a ello, teniéndolo tan cerca. ¡Las anteojeras del sistema! Se asombra uno, justificadamente, de todo lo que el hombre ha sido capaz de inventar. Pero podría uno admirarse, por lo menos tanto, de todo lo que no ha inventado estando tan cerca de ello. ¡Un poco más de violencia en la mente y un poco menos de miedo a las violencias en la estética, y todo irá mejor, mucho mejor! El alumno hará bien, cuando emplee acordes de novena, en intentar al principio sólo cosas lo más sencillas posible. Luego podrá experimentar variantes a la manera de las dominantes secundarias y en el sentido de las sugerencias que aquí se le han hecho; después, realizará enlaces con acordes errantes. Naturalmente, debe seguir por ahora las normas más rígidas. Cuantas más posibilidades encuentre en este camino, mejor. La libertad la encontrará luego "por sí mismo".

XIX

ALGUNAS ADICIONES Y ESQUEMAS QUE COMPLETAN EL SISTEMA

1. ALTERACIONES DE TRIADAS, ACORDES DE SEPTIMA Y ACORDES DE NOVENA

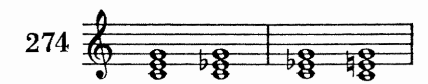
Los cambios cromáticos más importantes que pueden aplicarse a los acordes tríadas han sido ya facilitados al alumno con lo que se ha dicho acerca de las dominantes secundarias, de las relaciones con la subdominante menor, de la sexta napolitana, de los acordes aumentados de quinta y sexta, etc. En la exposición de conjunto que sigue se repite lo ya explicado completándolo con lo que falta. Desde luego sin pretensión alguna exhaustiva. Quedan sin mencionar, por ejemplo, las alteraciones ascendentes de la tercera mayor. No porque las considere imposibles, puesto que las he utilizado en las alteraciones de los acordes de séptima. Sino porque no ha sido mi intención reunir todos los fenómenos posibles sin tener en cuenta si aparecen en las obras musicales. No procederé, pues, sistemáticamente, sino que la mayor parte de las veces he mencionado sólo aquellas cosas para las cuales tenía presente algún ejemplo; o aquellas para las cuales he creído que fuera fácil encontrarlos; incluso cosas que me han atraído porque pensaba que podrían existir ejemplos.

Todo sonido de la tríada puede ser alterado cromáticamente hacia arriba o hacia abajo (1). La alteración puede afectar a uno, a dos o a los tres sonidos del acorde. Me resisto a aceptar la alteración de la fundamental y pre-

(1) Por la procedencia de la palabra *alterar* [*alterieren*] (del latín *alter* = otro) podemos entender que significa *modificar;* pero sería mejor suponer que si se altera se toma *otro* sonido en vez del propio de la escala. Esto recuerda la sustitución, aquí frecuentemente citada, de los modos mayor y menor por la escala cromática. El uso lingüístico en las cuestiones técnicas musicales deteriora tan profundamente muchas cosas –a causa de su inclinación a abreviar las expresiones– que resulta casi imposible la reconstrucción del significado originario. Así me sucede con la expre-

fiero considerar que se trata de la aparición de una fundamental distinta. Ya he dado mis razones al respecto al analizar la sexta napolitana.

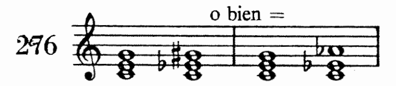
Con la alteración hacia abajo de la tercera en las tríadas mayores y con la alteración hacia arriba de la tercera en las tríadas menores se originan las formas que ya conocemos:



Con la alteración hacia arriba o hacia abajo de la quinta en las tríadas mayores o menores tendremos:



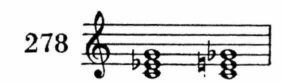
Con la alteración hacia arriba de la quinta y con la alteración hacia abajo de la tercera en las tríadas mayores:



Con la alteración hacia abajo de la tercera y de la quinta en las tríadas mayores o de la quinta sola en las tríadas menores:



Con la alteración hacia abajo de la quinta y la alteración hacia arriba de la tercera en la tríada menor:



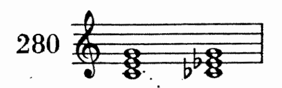
---

sión "en el cuarto círculo de quintas hacia arriba", o "al cuarto círculo de quintas hacia arriba", que probablemente son abreviaturas de "en el círculo de quintas que está cuatro pasos (o líneas, o grados) más arriba". No es necesario decir que uso estas abreviaturas a disgusto, pero sin embargo no me atrevo a introducir como innovación las precisas expresiones antiguas.

Con la alteración hacia abajo de la fundamental en la tríada mayor o menor:



Con la alteración hacia abajo de la fundamental y de la tercera en la tríada mayor:



Con la alteración hacia arriba de la quinta y la alteración hacia abajo de la fundamental (con cambio enharmónico al mismo tiempo) en la tríada mayor y menor:



Con la alteración hacia arriba de la quinta, y la alteración hacia abajo de la tercera y de la fundamental en la tríada mayor; y con la alteración hacia arriba de la quinta y de la tercera y alteración hacia abajo de la fundamental (cambio enharmónico) en la tríada menor:



Con la alteración hacia abajo de la tercera y hacia arriba de la fundamental en la tríada mayor; o con la alteración hacia arriba de la fundamental en la tríada menor: ejemplo 283*a*; con rebajamiento de la quinta y elevación de la fundamental en la tríada mayor; o con rebajamiento de la quinta y elevación de la tercera y de la fundamental en la tríada menor: ejemplo 283*b*; con rebajamiento de la tercera y de la quinta y elevación de la fundamental en la tríada mayor; o con rebajamiento de la quinta y elevación de la fundamental en la tríada menor: ejemplo 283*c*.



Estas alteraciones dan en parte acordes que, como ya he dicho, al alterar la fundamental han de ser referidos a otra fundamental. En otros casos, si no se quiere uno dejar arrastrar por la hoy inútil disputa sobre la ortografía, es oportuno introducir cambios enharmónicos y escribir, por ejemplo, *do-mi♭-la♭* en vez de *do-mi♭-sol♯*, aunque las reglas sobre las alteraciones digan habitualmente que las alteraciones hacia arriba deben expresarse con ♯ y con X (eventualmente ♮), que las alteraciones hacia abajo deben expresarse con ♭, con ♭♭ o con ♮, y en general que las alteraciones han de expresarse colocando ante la misma nota el signo correspondiente al accidente.

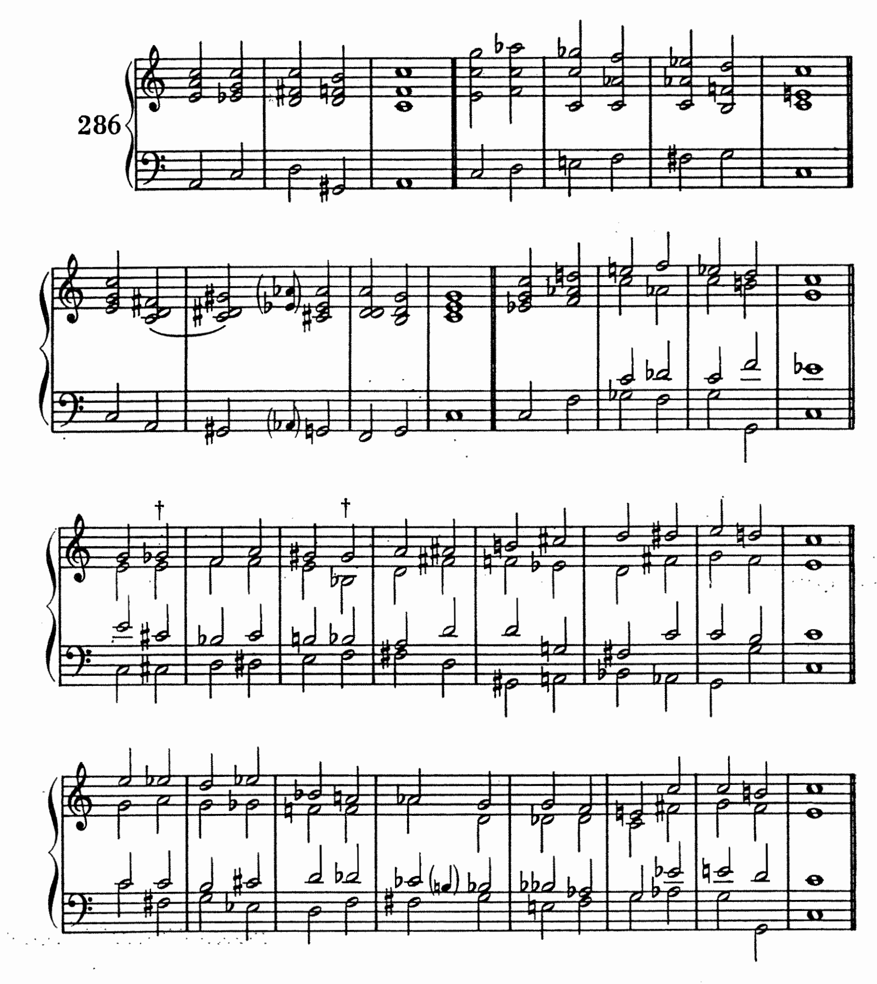
En vez de la notación complicada que se deriva a menudo de esa precisión pedantesca, yo prefiero colocar un signo que se refiera a un acorde conocido. Esto es posible en la mayor parte de estos acordes. En otros casos se podrá tener en cuenta eventualmente la parte en cuestión, expresándola al menos de manera sencilla. Así, el ejemplo 284*b* podrá sustituirse ventajosamente por el 284*c* (como el ej. 284*d*, tomado del scherzo de la *Sonata para piano op. 26* de Beethoven).



Los complejos sonoros que se originan con estas alteraciones son acordes autónomos. Pero quien lo prefiera, puede considerarlos como fenómenos de paso. Lo cual, a fin de cuentas, es muy fácil de hacer, ya que si se piensa en la tonalidad, todos los acordes son de paso o al menos están en movimiento, con la excepción del I grado.

En el ejemplo 285 aparecen casos más sencillos; en el ejemplo 286, casos más complicados.

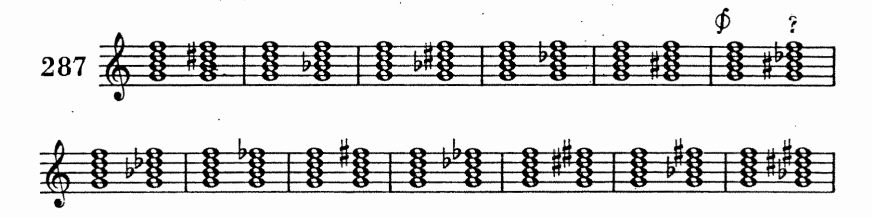




Quizá algún acorde sea duro. Por ejemplo, en el ejemplo 283*c*, o el señalado con † en el ejemplo 286 (también sobre otros grados). Este se asemeja a un acorde incompleto de séptima de dominante; la falta de la tercera le hace torpe. Sin embargo, no por eso es totalmente inutilizable. Que un acorde evidentemente duro ocurra en la música "clásica" aplacará quizá hasta a los más susceptibles si piensan que aquí su susceptibilidad para los acordes duros representa simbólicamente la susceptibilidad de Fígaro. Pero no por eso olvidemos que Fígaro no se ha torcido un pie, sino que sólo finge dolor.

De la misma manera pueden introducirse alteraciones en los acordes de séptima y de novena. Aquí hay que prescindir por completo de la alteración de la fundamental. La alteración de la séptima o de la novena, en la mayoría de los casos, no producirá ninguna forma nueva. No por ello deja de ser posible referir ciertos enlaces a ese origen, insertándolos sólo allí donde surjan cromáticamente. ¡Sólo si se quiere! Si es que no se prefiere admitir que los fenómenos melódicos de paso (y semejantes) han provocado armónicamente los acordes alterados; pero no es en absoluto necesario estar recordando, mientras se realiza un ejercicio a cada momento, la procedencia de los acordes. El caracol tiene que llevar su casa a cuestas siempre, pero una composición musical no tiene por qué cargar eternamente con un informe temático, con una fundamentación exacta y jurídica de su derecho a la existencia. Así, pues, un acorde de estos podría muy bien ser un fenómeno debido a la conducción de las partes, pero que no se usa en el momento oportuno por esta justificación, sino que está allí porque es un acorde como los demás.

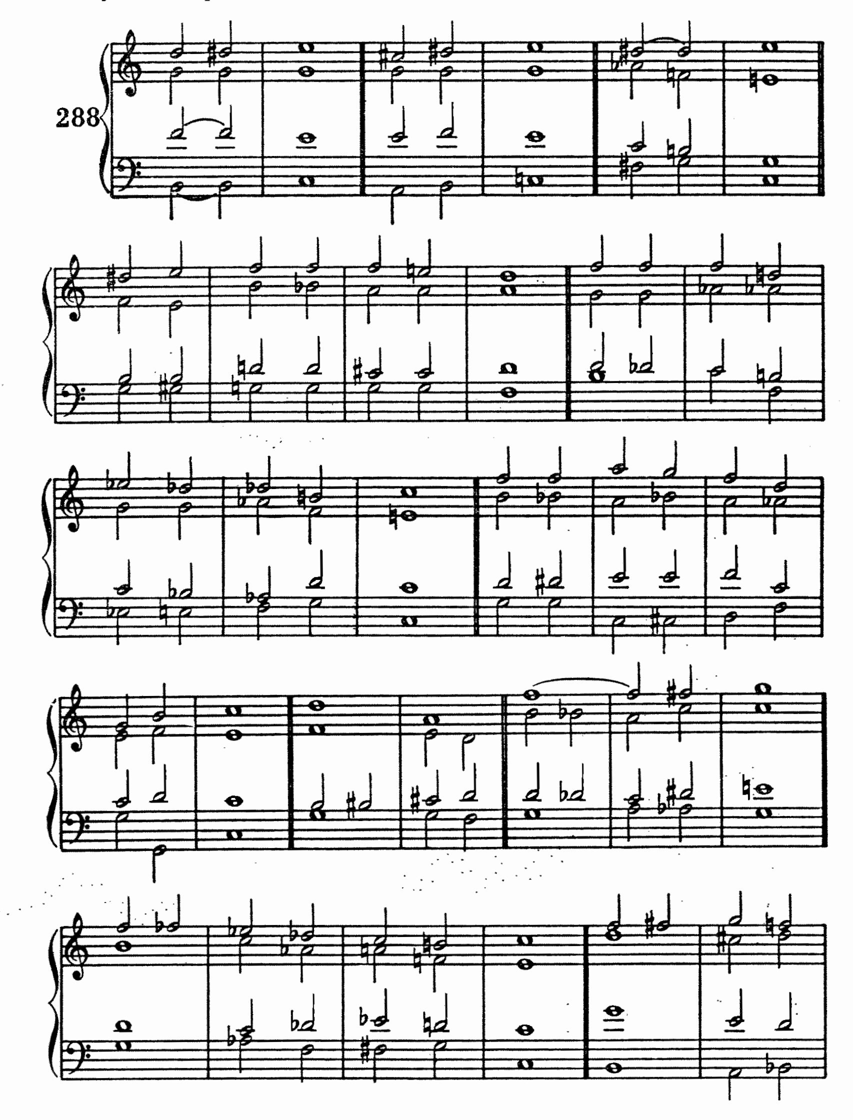
Me limito aquí a mostrar las posibilidades de alteración del acorde de séptima y a señalar algunos enlaces.



El alumno debe tener presente que la alteración de un sonido (recordémoslo aquí una vez más) tiene por causa, en primer lugar, la necesidad de producir una sensible artificial. La alteración hacia arriba deberá, pues, continuar preferiblemente con un nuevo movimiento de semitono en dirección ascendente, y la descendente con otro movimiento de semitono también hacia abajo. Pero puede también ocurrir que un sonido alterado se mantenga ligado, e incluso que vaya ocasionalmente en una dirección opuesta a la que corresponde a su carácter de sensible. Tal fenómeno puede presentarse de manera determinante al menos en casos como el señalado con ∲ en el ejemplo 287, cuyas posibilidades de empleo pueden suscitar dudas. Aquí la alteración se ha presentado sólo en el acorde de séptima de dominante. Elaborar de la misma manera los acordes secundarios de séptima y de novena es en parte superfluo, ya que se originan abundantes formas iguales; y la discusión de todos estos acordes sobrepasaría con mucho el marco de este libro. El alumno podrá



fácilmente probar por cuenta propia. Estos acordes, naturalmente, sólo conducen a los otros grados de la tonalidad; no hay ninguna otra diferencia. Sobre el problema de cómo introducirlos y de si el alumno debe hacer uso de ellos ya me he pronunciado anteriormente.



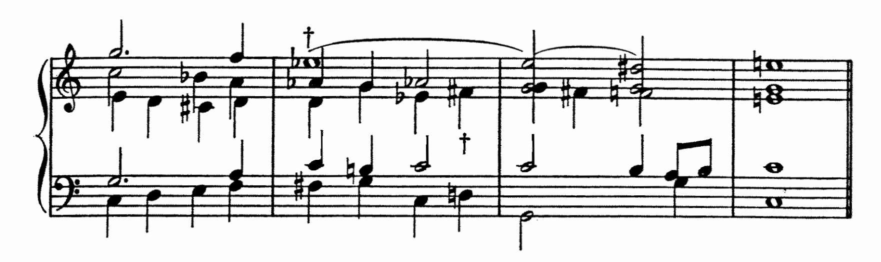


Como se ve, aquellas alteraciones cuyas posibilidades de empleo no quedaban claras a primera vista, pueden dar muy buen resultado. Naturalmente, una parte de este resultado hay que atribuirlo a la cuenta de la conducción melódica de las partes, y entonces se sentirá uno inclinado a valorar tales 120
alteraciones como notas de paso cromáticas; pero no se trata de eso, pues para el análisis armónico la relación con la fundamental es siempre un procedimiento más adecuado que la justificación por la melódica. Esta justificación sirve sólo para el origen de los acordes. En cambio la referencia a la fundamental suministra conclusiones unitarias sobre el uso y tendencias de los acordes.

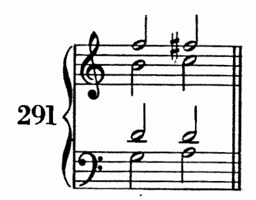
Es indudable la justificación "estética" de estos enlaces; desde el punto de vista puramente armónico son buenos; y cuando interviene ya la fuerza temática, la melodía, sus posibilidades de empleo se enriquecen esencialmente.







En el ejemplo 289 se presentan alteraciones del acorde de novena, y en el ejemplo 290 algunas posibilidades para utilizar estas alteraciones. Mantengo siempre el principio de proseguir el sonido alterado en la misma dirección de la alteración. Lo mismo que podía ser resuelto a la manera de la cadencia interrumpida el acorde de séptima, lo pueden ser también, lógicamente, los acordes de novena naturales y alterados. Y puesto que en el acorde de séptima hasta los teóricos más moderados admiten que la séptima puede ascender como muestra el ejemplo 291 y como aparece en casi todos los tratados, habrá que aceptar también que en el acorde de novena ésta pueda ascender, al menos cromáticamente.



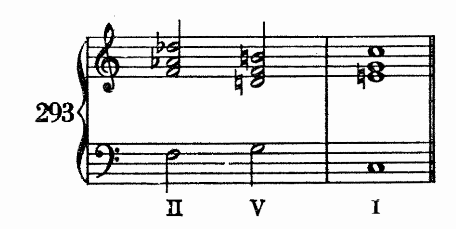
Esto amplía, naturalmente, las posibilidades de aplicación del acorde de novena.



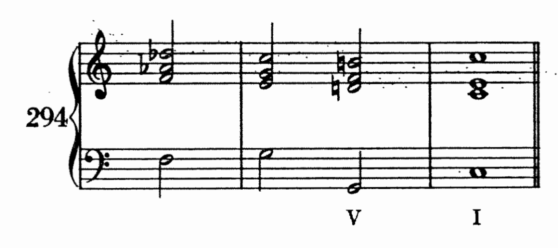
En el ejemplo 292 tenemos dos casos de novena ascendente. El alumno podrá buscar otros por sí mismo.

2. ABREVIACION DE FORMULAS FIJAS POR ACORTAMIENTO DEL CAMINO

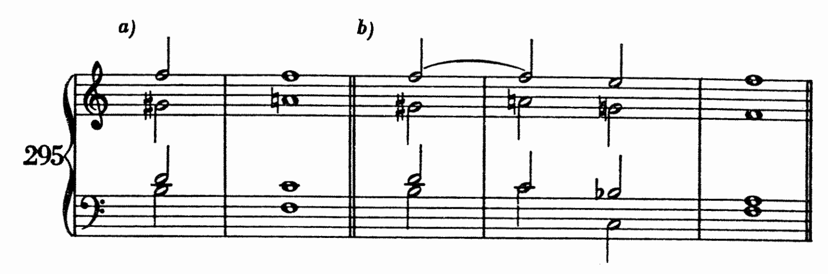
El principio que enunciamos en este título es para nosotros sólo relativamente nuevo. Sin embargo, no quiero dejarlo de exponer aquí bajo esta forma porque así podrá servir para aclarar algunas cosas. Hemos hablado frecuentemente de los efectos estereotipados, de las fórmulas, cuya característica es que los giros o sucesiones que ocurren muy a menudo se convierten en imágenes fijas con sentido unívoco bien patente. Tan unívoco, que una vez que se presenta el comienzo, inmediata y automáticamente se produce una espera de la continuación prevista: la fórmula lleva inexorablemente a un determinado resultado. Dado esto, los miembros intermedios podrían ahora ser eliminados, el comienzo y el final bruscamente yuxtapuestos, y el giro entero "acortado", por decirlo así, presentándolo sólo como inicio y conclusión. Quizá el movimiento cadencial IV-V sea ya una abreviación de este tipo; como dije en su momento, habría que considerarlo como sustitución de IV-II-V. Lo mismo ocurre con el tratamiento de la sexta napolitana, que presenta una abreviación semejante cuando introduce inmediatamente el V grado:



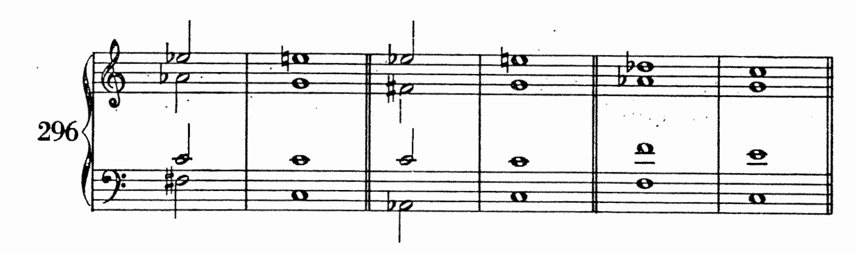
Pues propiamente debería ser:



Quizá las cadencias plagales sean también algo semejante. Quizá suenan como algo imperfecto porque alguna cosa ha sido eliminada. A saber: en vez de IV-V-I o de II-V-I tenemos IV-I y II-I. Sobre el mismo principio descansa el ejemplo 295*a* que aparece en cadencias y semicadencias, y que se ha extraído del ejemplo 295*b:*

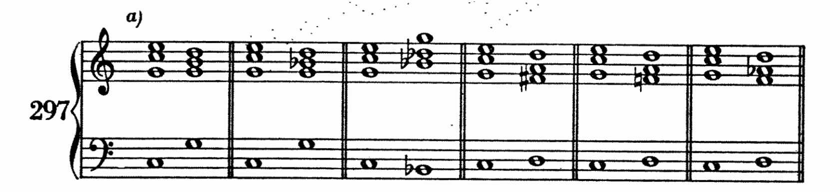


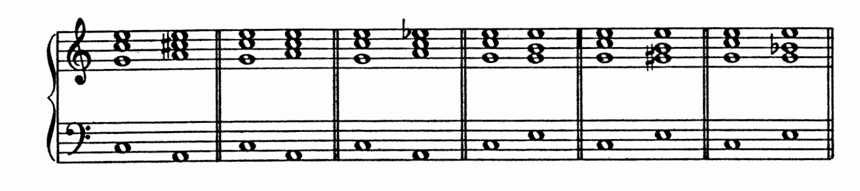
Estas abreviaciones, en general, sólo pueden introducirse en enlaces que tengan una función determinada, por lo tanto, sobre todo en las cadencias. Por ejemplo:

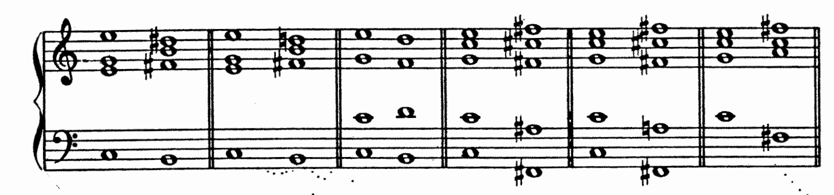


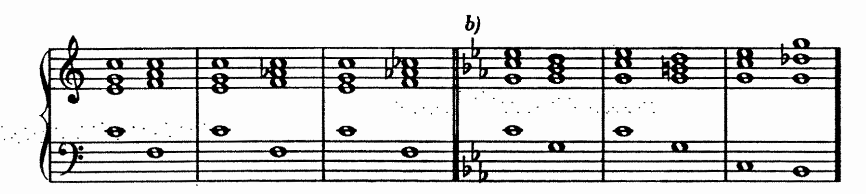
3. ENLACE DE ACORDES TRIADAS CON TODOS LOS ACORDES TRIADAS Y DE SEPTIMA, Y DE TODOS LOS ACORDES DE SEPTIMA ENTRE SI

La siguiente exposición esquemática presenta una tríada mayor y una tríada menor enlazada con todas las demás tríadas mayores, menores y disminuidas. La mayoría de los casos nos son ya conocidos; algunos inhabituales se exponen en pequeñas frases en el ejemplo 298, donde no se ha tenido en cuenta la tríada disminuida.








b)


298

182





En el ejemplo 299 aparecen los enlaces de las tríadas mayores con los acordes de séptima de dominante; en el ejemplo 300, los de los acordes de séptima de dominante entre sí.

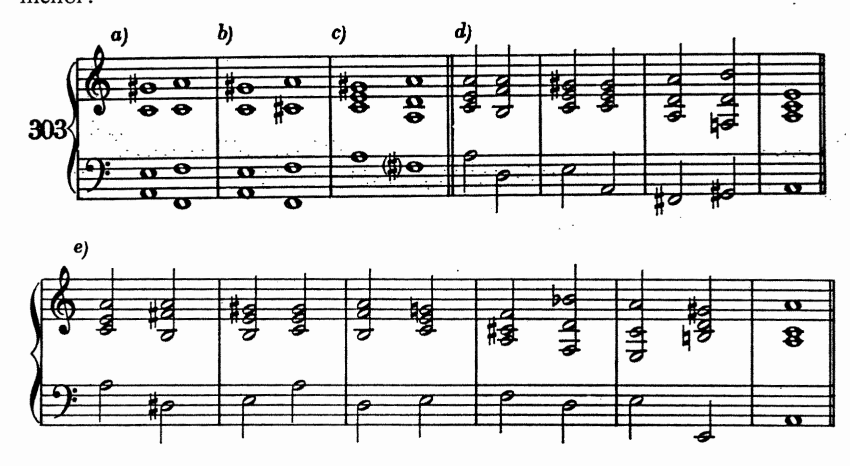




En los ejemplos 301 y 302 se exponen algunos enlaces que pueden no comprenderse a primera vista. Pero en determinadas circunstancias pueden ser de gran eficacia. Naturalmente, lo mismo podría hacerse con los acordes de novena. Dejo al alumno, si se interesa por ello, que combine estas sucesiones. Todo puede ser bueno si va en su justo sitio. La conducción melódica del soprano y del bajo puede cooperar muy especialmente al mejoramiento del resultado. Pero tampoco el ritmo debe desatenderse. A veces una sucesión ganará mucho si va enlazada con notas de paso. Pero el empleo de notas de paso, notas de cambio y retardos, que implica la aparición de las negras, origina un aumento del movimiento que no dejará de influir sobre los pasajes siguientes. Yo recomiendo al alumno, una vez que haya adquirido destreza para inventar las notas de paso, las notas de cambio y los retardos al mismo tiempo que la armonía, y una vez que trabaje con negras, continuar así hasta el final, porque esta tarea será probablemente la que mejor desarrolle sus conocimientos rítmicos. No es imposible hacer desaparecer las negras, si se evitan primero sobre tiempo fuerte y luego sobre tiempo débil, o primero en la melodía y luego en las voces interiores. Pero desde luego no es fácil.

4. ALGUNAS OTRAS PARTICULARIDADES: POSIBILIDADES DE LA SEPTIMA ASCENDENTE; BAJOS PARA EL ACORDE DE SEPTIMA DISMINUIDA; UN ACORDE DE MOZART; UN ACORDE A OCHO VOCES

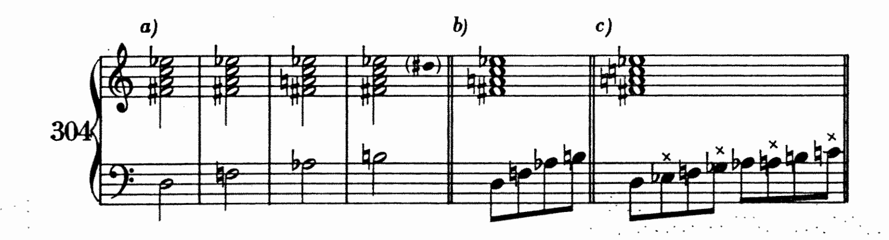
Dado que la séptima puede también ascender, tenemos la posibilidad de aprovechar el acorde de séptima (propio de la escala) del I grado del modo menor:

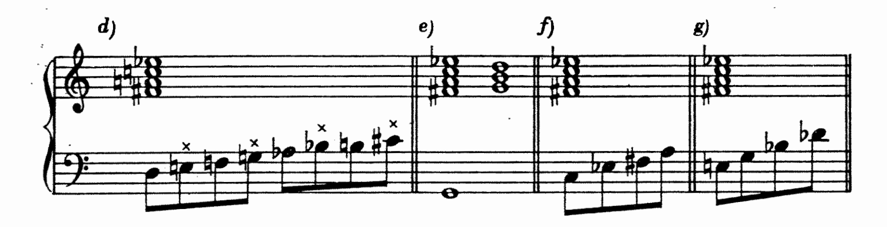






El mismo acorde puede ser transportado a otros grados de la tonalidad, donde rendirá buenos servicios especialmente en el enlace con acordes errantes (ej. 303*e, f* y *g*).

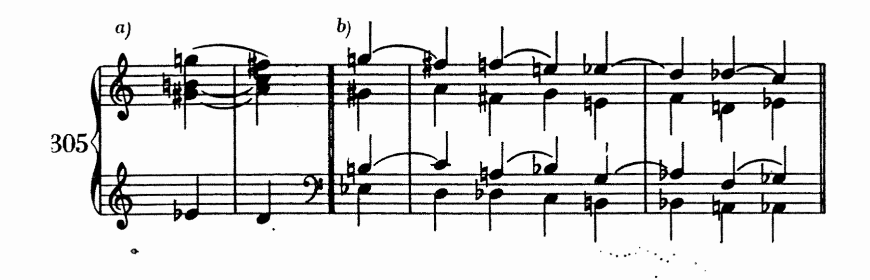




Aquí hay otra cosa no apta para oídos susceptibles, pero que aparece a menudo en la música moderna, especialmente en R. Strauss: distintos bajos para un mismo acorde de séptima disminuida. Esto se apoya en el hecho de que un acorde de séptima disminuida puede ser interpretado de cuatro maneras distintas como acorde de novena. Suponiendo que después de cada uno de los cuatro casos (ej. 304*a*) haya una pausa suficiente o una circunstancia que posibilite la doble interpretación, no hay nada que pueda obstaculizar el enlace de estos cuatro acordes en una sucesión. De hecho, esto se encuentra ya en la música clásica. Pero si se piensa más rápidamente o se cumple la doble interpretación sin necesidad de ayuda (este "pensar más rápidamente" es uno de los principales estímulos para el desarrollo; ¡de la misma manera que el pensar demasiado lentamente –que viene a ser lo mismo que "no pensar en absoluto"– produce el efecto contrario!), entonces se comprenderá cómo es posible (ej. 304*b*) poner en un acorde de séptima disminuida una voz que procede de los cuatro sonidos de otro acorde de séptima disminuida. Podemos ayudarnos (ej. 304*c*) si escribimos una escala bajo el acorde de séptima disminuida y colocamos las notas principales sobre los tiempos correspondientes a cada negra del compás de cuatro partes. Esta escala puede aparecer también como en el ejemplo 304*d*, porque la doble interpretación del acorde (si se piensa rápidamente) puede sobrevenir en cualquier momento. Aquí aparecen en el bajo, en los tiempos débiles de las corcheas (señalados con ×), los cuatro sonidos constituyentes del tercer acorde de séptima disminuida: *mi, sol, si♭, re♭*. Se encuentra una analogía con esta formación sonora disonante a cinco voces en la forma de pedal del ejemplo 304*e*; aquélla se manifiesta como la transposición de este *sol-fa♯-la-do-mi* ♭ sobre otros tres sonidos del bajo. De la reunión de ambas formas (ejs. 304*d* y 304*e*) surge la posibilidad de escribir, como en el ejemplo 304*g*, también el tercer acorde de séptima disminuida contra *fa♯-la-do-mi* ♭: cada momento aislado es comprensible de por sí como en el ejemplo 304*e*. Es evidente la forma presentada en el ejemplo 304*f*, y por lo que respecta a los otros ocho sonidos, hemos ya mostrado anteriormente bajo qué condiciones pueden aparecer frente a un acorde de séptima disminuida; de donde tenemos que para los doce sonidos de la escala cromática existen posibilidades de combinación con el acorde de séptima disminuida, lo que demuestra que cualquier melodía puede ser armonizada con un acorde de séptima disminuida. Esto no se hace porque no es interesante y además porque sería excesivamente mecánico. Más vale encontrar armonías nuevas y características. ¡Pero puede hacerse! ¡Naturalmente, esto es para buenos oídos, no para los susceptibles! ¡Para los que comprenden rápidamente!

He mencionado un acorde de Mozart que se presenta en él rápido y como de paso. Naturalmente, también puede ir lento, y entonces se comprende

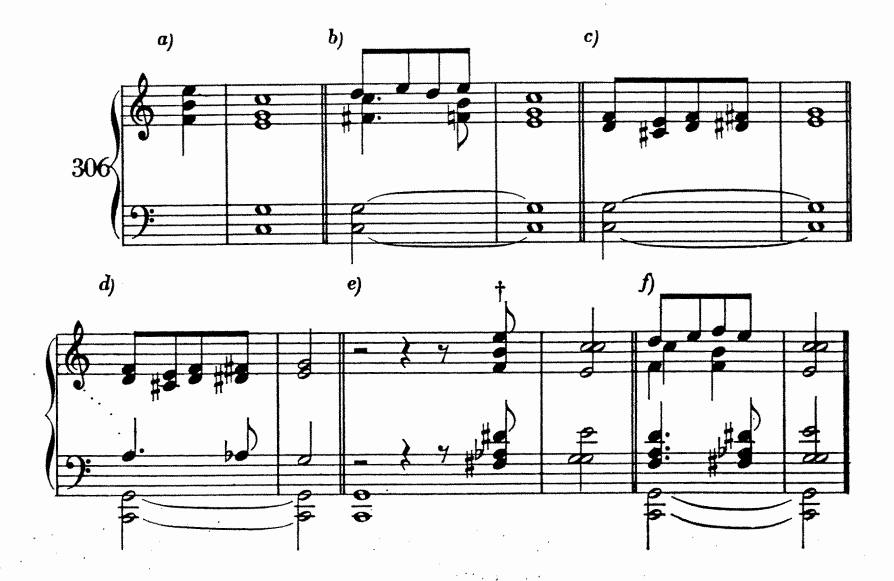
mejor. Así hasta podrían entenderlo los oídos susceptibles, y notarlo. Este acorde (ej. 305*a*) proporciona una linda secuencia (ej. 305*b*):





Si se usan inversiones (ej. 305*c*), entonces resulta más lindo todavía. ¡Pero no se puede decir nada en contra, porque es de Mozart!

Pero querría ahora mostrar otro acorde que no es ya que se encuentre en Mozart, sino que podría estar casi en Bach. El salto desde el *mi* en el ejemplo 306*a* no requiere explicaciones. Lo mismo sucede en el ejemplo 306*b* con el pedal, caso que puede ocurrir igualmente. Igual puede decirse de los diseños 306*c* y *d*, que no son inhabituales. Pero si se usan simultáneamente se origina un acorde constituido por ocho sonidos diferentes (ej. 306*e*, en el signo †). Que podría ocurrir tal y como aparece en el ejemplo 306*f*. No sé si este acorde se ha escrito alguna vez; pero pienso, recordando lo que he explicado sobre los motetes a ocho voces de Bach –donde ocurre un acorde a seis partes que no puede gustar a los oídos susceptibles mucho más que este a ocho partes–, que si Bach nos hubiera dejado algún coral a doce voces, podría quizá haber utilizado este acorde. ¡Quizá, pese a que no existan acordes de novena!



5. ALGUN OTRO ESQUEMA MODULATORIO

En principio, he usado para las modulaciones los viejos esquemas. Pero sin embargo, con la introducción sistemática de las dominantes secundarias, de los acordes de séptima disminuida y de los acordes errantes, los resultados ofrecen diferencias sustanciales frente a lo que suele lograrse habitualmente. Pero he utilizado siempre todos estos medios más vigorosos para enriquecer la modulación, prohibiendo expresamente el empleo de estos acordes como medios específicos modulatorios. Recuérdese mi idea fundamental: ¡hay tiempo para modular! Y mi afirmación de que en la obra en que se usan medios modulatorios sencillos, la modulación ocurre gradualmente o raramente va muy lejos. Pero cuando tiene lugar una derivación amplia y repentina, la cosa es muy distinta: se trata de un efecto fuertemente contrastante que ha de ser entendido más como algo dinámico que armónico. Naturalmente que es también algo de tipo armónico: una excursión a una armonía futura. Y en este sentido tampoco hay excepción alguna, sino que todo se ajusta a una ley que podría redactarse así: todo lo que vive encierra en sí el futuro. Vivir significa engendrar y parir. Todo lo presente tiende a lo futuro.

Ahora, cuando hemos aprendido ya la modulación del pasado y hemos aumentado nuestro patrimonio con los medios actuales, es el momento de

probar también los efectos de los procedimientos nuevos, que entre tanto se han independizado. Si estuviéramos dispuestos a ello, podríamos erigir aquí nuevas leyes, puesto que existen formas nuevas. Mejor: deberemos aplicar exactamente las leyes anteriores o ampliarlas. Esto no tendría para nosotros ninguna dificultad. Pues hemos comprendido que el sonido (o la tónica), siendo el centro motor del proceso armónico, es lo suficientemente rico en características como para poder cubrir bajo su nombre los más complejos fenómenos armónicos. Permite que tales fenómenos puedan reclamarle como su progenitor, aunque en él residan quizá tan sólo posibilidades y no concreciones. Por esta razón he preferido usar medios armónicos más complicados en la cadencia que en la modulación. Demostrar que la presencia de tales medios no rompe la tonalidad y que no significan necesariamente una modulación era más importante que su inversa, puesto que hasta con los acordes más sencillos es posible modular. He mostrado que la tonalidad no brota de una necesidad ineludible de la fundamental. Pero en cuanto se habla de modulaciones, la tonalidad es un supuesto necesario, como la recta para la curva. Esta es inimaginable sin aquélla. Por lo tanto resulta pertinente considerar la tonalidad como un vasto territorio, en cuyos distritos más apartados, las fuerzas más débilmente vinculadas se rebelan contra el dominio ejercido por el centro. Pero si este centro se mantiene firme (lo que puede depender del deseo del autor), obliga a sus oponentes a girar en círculo en torno suyo, y todo el movimiento vuelve al centro. Todo movimiento regresa hacia él, todo gira circularmente. Esta concepción viene confirmada también por los hechos artísticos. Pues la única forma musical que carece de tal centro, la ópera, es una simple demostración de la otra posibilidad: de la suspensión de la tonalidad. Pero todas las viejas formas sinfónicas cerradas, todo lo que se basa en la tonalidad, demuestra que las digresiones reconducen a la tonalidad principal. La tonalidad, desde luego, puede ser suspendida. Pero si se mantiene, las modulaciones no pueden apenas valorarse de otra manera que como digresiones del sonido principal, como todo acorde que sea distinto del de tónica. Son sólo episodios de una gran cadencia, y mi método, el introducir acordes errantes principalmente en la cadencia, se corresponde así con la realidad del arte.

Las modulaciones son sólo episodios. Pero se puede también entresacar y tratar aisladamente uno de estos episodios que en la cadencia se reproducen sólo en forma concentrada. Se podrá exponer entonces más ampliamente, menos concentradamente, y enriquecerlo con un movimiento más independiente y un impulso más claro. Ya hemos hecho esto en las anteriores modulaciones y hemos logrado así conformarlas gradualmente y con amplitud. Entre tanto, hemos obtenido, con el empleo de medios modulatorios más complejos, nuevas posibilidades de ampliación de nuestras tentativas. Resuelta así la tarea más difícil,

que era poner estos medios al servicio de la tonalidad, será mucho más fácil usarlos para la modulación. Puesto que yo tiendo siempre más a desarrollar el sentido formal del alumno que a atiborrarle de conocimientos mal digeridos, no quiero, ahora que me dispongo a recomendarle la modulación por medios "rápidos", dejar de mencionar algo que me parece digno de atención. Yo creo que la riqueza armónica no viene de pasar por muchas tonalidades, sino de una escritura lo más *abundante* posible *en grados*. En este sentido, un coral de Bach está armonizado con más riqueza que la mayoría de las composiciones modernas. A un alumno que creía escribir "a la moderna" –porque al cuarto compás modulaba de *sol* mayor a *re* ♭ mayor, y luego, dos o tres compases después, a *si* mayor; pero tanto en *re* ♭ mayor como en *si* mayor se comportaba con la misma moderación que en *sol* mayor, donde apenas usaba más que la tónica y la dominante– le mostré su error transportando todo a *sol* mayor y descubriéndole así la insignificancia, monotonía e indigencia armónica de la melodía en su verdadero rostro. Cuando yo le pregunté si consideraba tan temerario conducirse en *re* ♭ mayor y *si* mayor con tanta estrechez de miras como en *sol* mayor, comprendió su error.

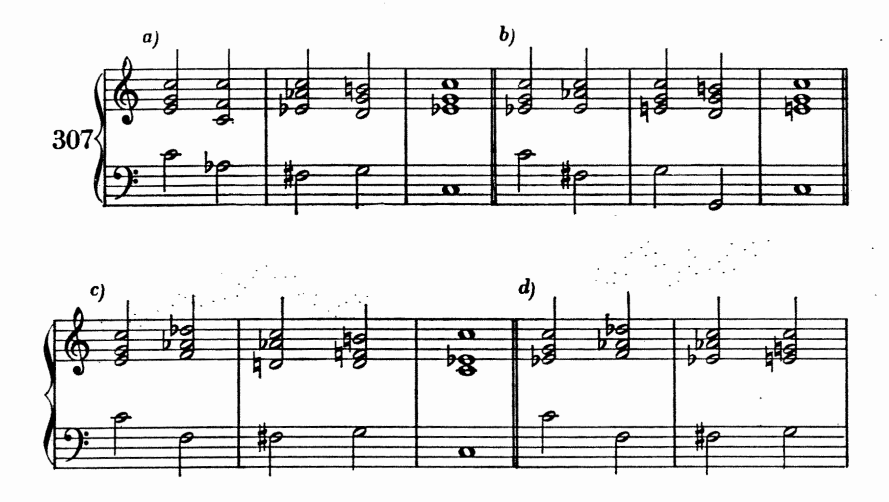
La riqueza de grados será, pues, la característica esencial del arte de la armonía. En cambio, los medios con los que esto se realice es una cosa relativamente sin importancia. Pero es evidente que si se usan acordes errantes, especialmente en las modulaciones, deberán estar en una relación proporcional con los demás procesos armónicos. De lo contrario sería difícil conseguir un equilibrio formal. Tales acordes deberán adecuarse al contexto; por lo tanto, dicho contexto deberá incluir elementos análogos. En una sucesión de acordes tríadas perfectos difícilmente resultaría pertinente interpretar repentinamente una de estas tríadas como sexta napolitana, y de la misma manera concluir satisfactoriamente tal sucesión con una simple cadencia IV-V-I. Naturalmente, en la obra de arte las cosas son de otra manera, y espero que se comprenda que yo no estoy criticando obras de arte, sino ejercicios de armonía. Es de esperar que se recuerde lo que pienso sobre la relación existente entre la obra de arte y nuestros trabajos de armonía: que apenas hay nada en común. Por eso mis ejemplos son siempre relativamente rígidos: les falta el impulso creador que produce formas allí donde sólo se quería dar expresión; estos ejemplos brotan del aprovechamiento de una posibilidad, no de una necesidad ineludible. El fundamento de la crítica justificativa es aquí el uso que se hace de las leyes; algo muy distinto ocurre en la obra artística. En nuestros ejercicios, un proceso como el que estamos discutiendo puede ser tachado de inoportuno, y el empleo de un medio modulatorio "rápido" casual y aislado puede ser designado como inmoral; y hay que decir: una armonía introducida como acorde de séptima de dominante no debe aprovecharse para continuar como acorde aumentado de tercera y cuarta.

Esto repugna, y resulta algo así como seguir golpeando a un enemigo que ha caído y que tiene una pierna rota, o como continuar disparando sobre uno que ya está muerto. Y la satisfacción que concluye tal proceso con una cadencia sencilla es semejante a la que produce una mentira como la del que nos quiere convencer de que el tropezón que acaba de dar era en realidad un salto. Si por medio de un procedimiento rápido se ha realizado un giro repentino hacia regiones alejadas, esto debe aprovecharse sólo como alusión, referencia, aproximación a la meta final. Y la extensa cadencia que siga debe buscar, por así decirlo, la media entre el punto de partida y la meta, y restablecer el equilibrio. Desde el principio he exigido claridad por lo que respecta a la intención final, y aquí hay que decir que toda frase musical debe expresar que está "en marcha", que busca una meta determinada.

Aunque el alumno haga todo lo que le recomiendo, su trabajo quizá no resulte por ello mejor que si no lo hiciera. No tiene por qué seguirme en tanto tienda sobre todo a la mera corrección de sus trabajos. Si experimenta, en cambio, estropeará algunas cosas, pero habrá penetrado donde más importa. Se pondra más difícil la tarea. Pero equivocarse en este camino es más moral que tener éxito en el camino fácil. Porque el éxito no significa nada, o significa, todo lo más, que las cosas se han simplificado demasiado.

Con estos presupuestos quiero poner a disposición del alumno algunos esquemas más de modulación.

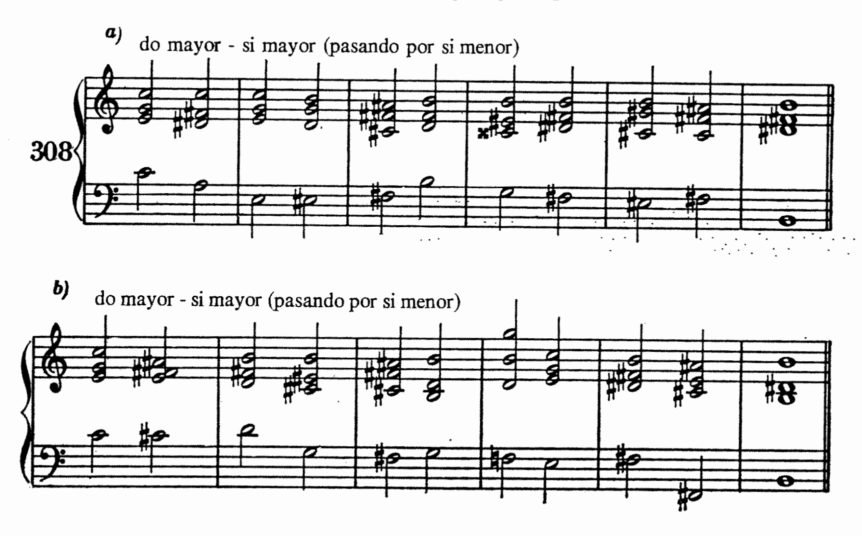
Una tonalidad mayor puede transformarse, con medios sencillos, en su homónima menor, y viceversa.

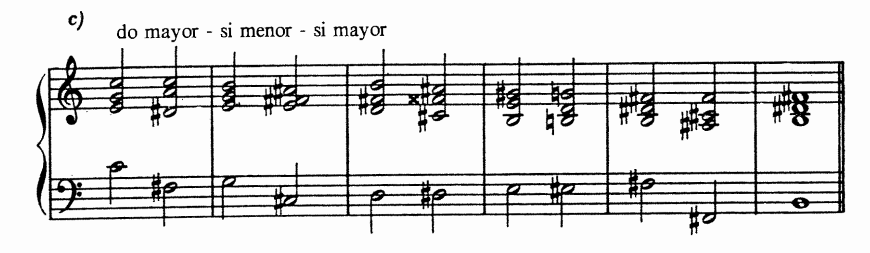




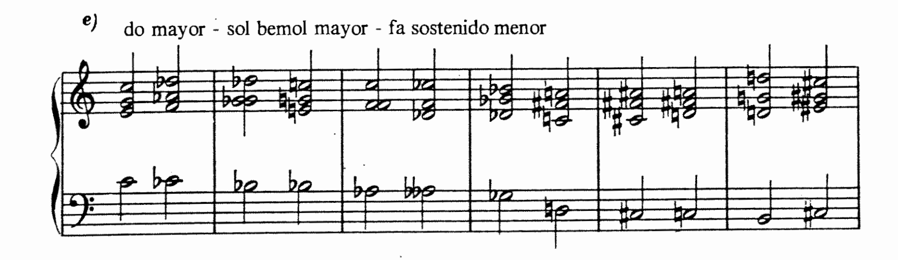
Hay, desde luego, muchos más medios. Aquí he empleado principalmente la sexta napolitana y los acordes aumentados de quinta y sexta, de tercera y cuarta y de segunda.

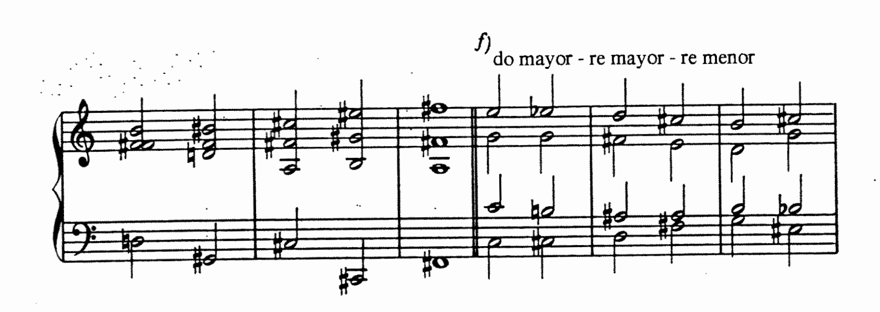
Puede aprovecharse esta circunstancia para exponer en la tonalidad menor homónima una modulación que debería ir a la tonalidad mayor, y transformar luego el modo menor en mayor. Y viceversa: si se quiere ir hacia el modo menor, ir primero a la tonalidad homónima mayor y luego transformarla en menor:

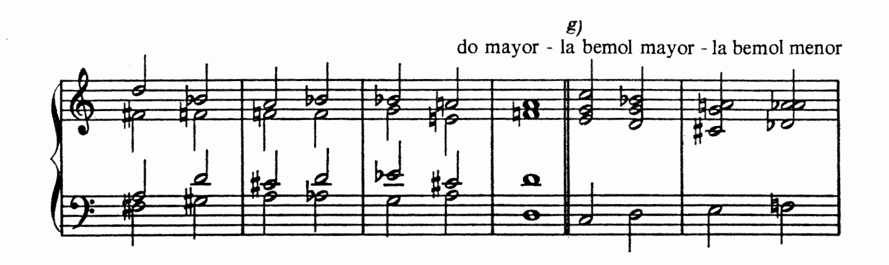




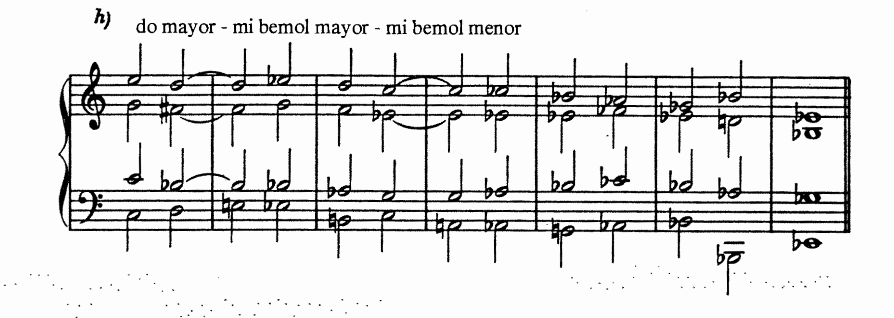








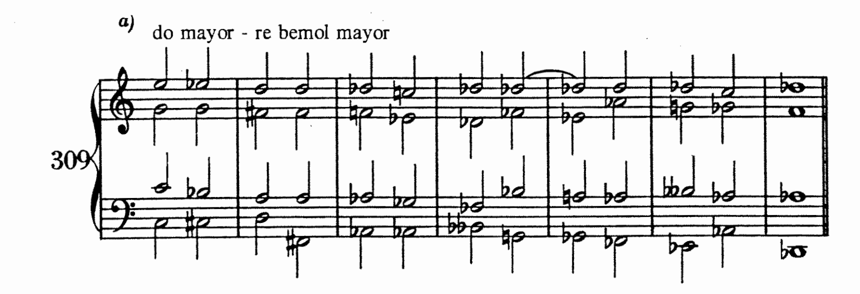


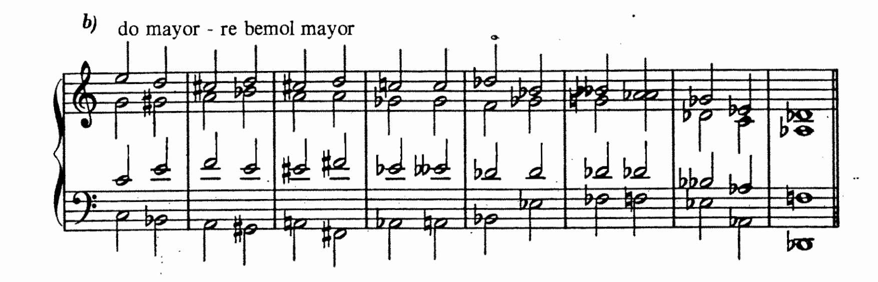


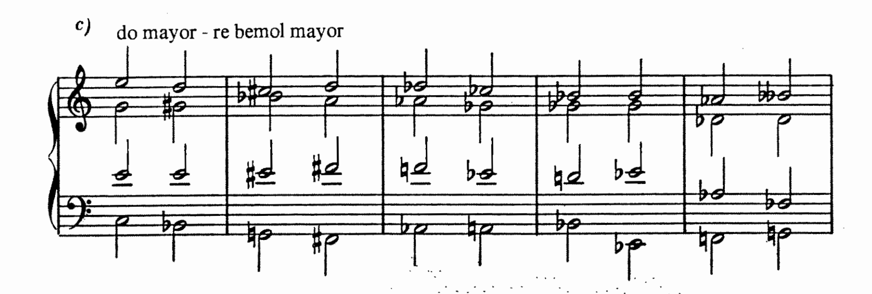
Esto recuerda en seguida los métodos para modular al tercer y cuarto círculo de quintas, que descansan en principios similares. Pero se puede hacer tam- 130
bién con otros medios.

He aquí otro procedimiento:

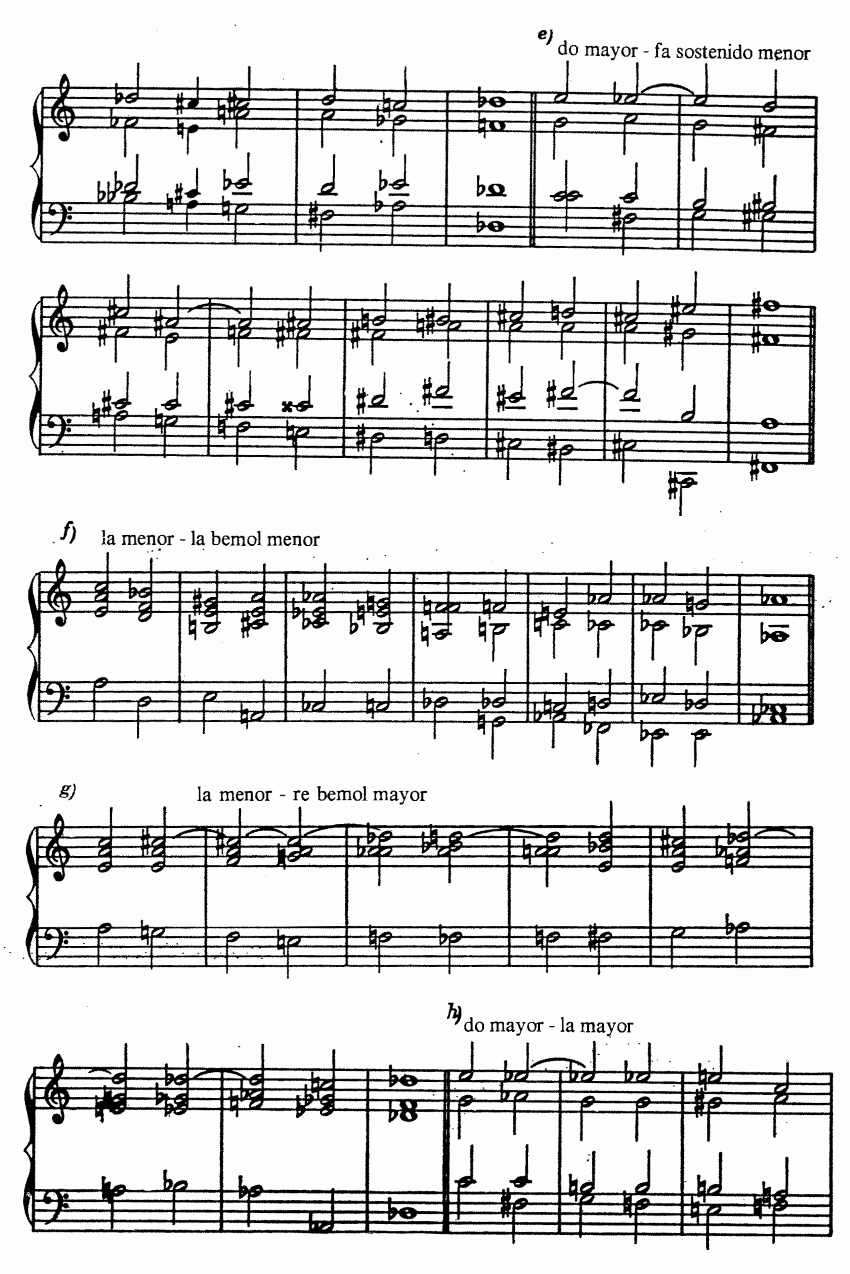
Deteniéndose en un acorde errante –una sexta napolitana, un acorde aumentado de quinta y sexta, una tríada aumentada, etc.– se cumple así el primer paso de la modulación:


a) do mayor - re bemol mayor
309


b) do mayor - re bemol mayor


c) do mayor - re bemol mayor


d) do mayor - re bemol mayor


e) do mayor - fa sostenido menor
f) la menor - la bemol menor
g) la menor - re bemol mayor
h) do mayor - la mayor

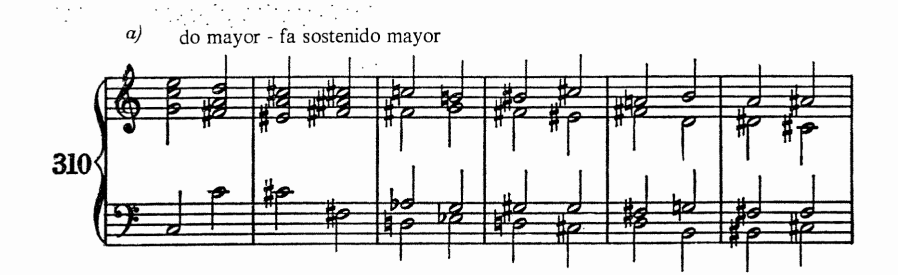


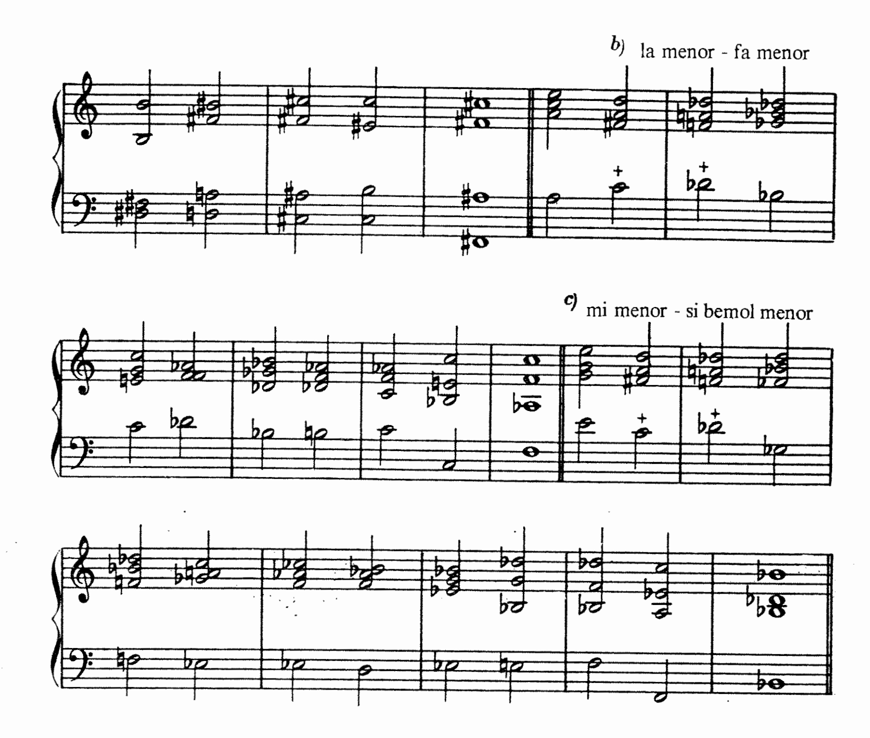




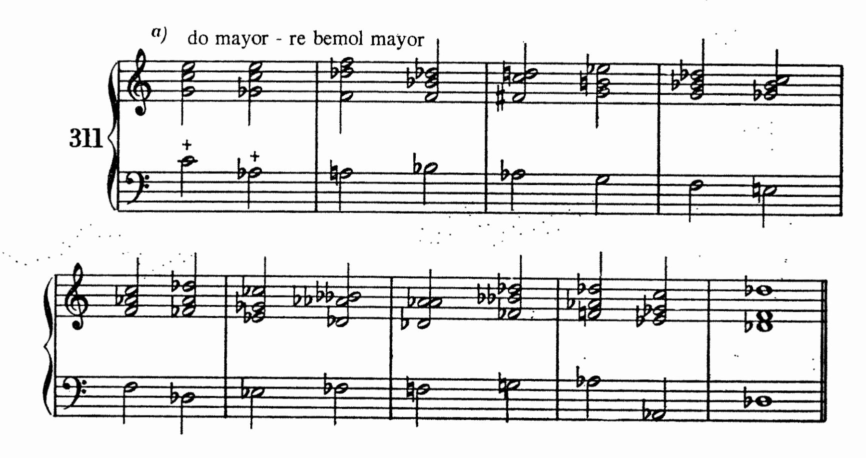
Esto se puede también expresar de otra manera: toda tríada mayor puede ser interpretada como acorde de sexta napolitana, y todo acorde de séptima de dominante como acorde aumentado de quinta y sexta. Naturalmente, este no debe ser el único medio de modular.

140 En el ejemplo 310 se expone algo con lo que el alumno debe ejercitarse. Una sucesión de dos acordes (+ +) es continuada de diferentes maneras. Aquí no es lo más importante que el conjunto se ajuste a una determinada modulación, sino probar las posibilidades articulatorias de un acorde:



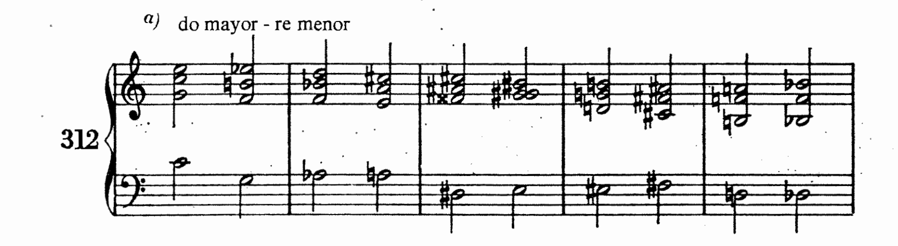


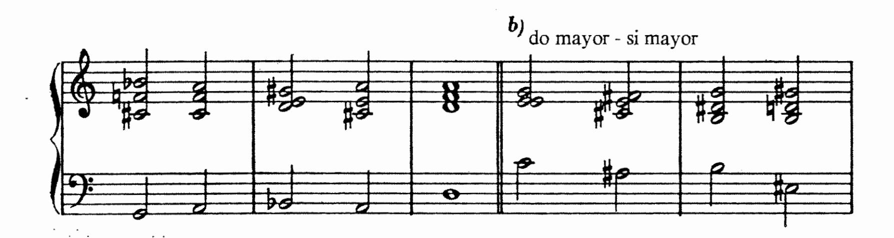
En el ejemplo 311 hacemos la misma experiencia con otra sucesión de acordes (+ +):





El ejemplo 312 muestra cómo puede ser alcanzada una tonalidad dando un gran rodeo. Lo esencial sigue siendo que la meta final esté claramente prevista:

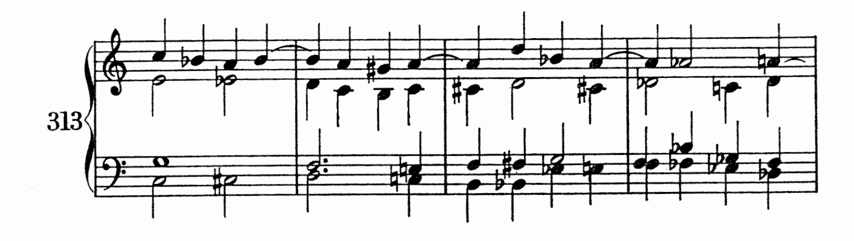




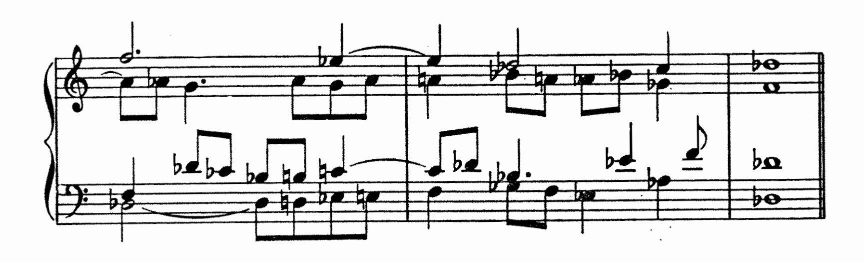




A mí *no* me parece que estos ejemplos sean muy buenos. Esto depende sobre todo de que no existen temas. Con un movimiento más rico, con notas de paso, de adorno y retardos, es fácil mejorarlos un poco, especialmente si, como 150
en el ejemplo 313, los detalles aislados van desarrollándose poco a poco hasta convertirse en motivos. Pero repito de nuevo: el alumno sólo debe intentar esto cuanto sea capaz de inventar las notas más rápidas al mismo tiempo que las otras.





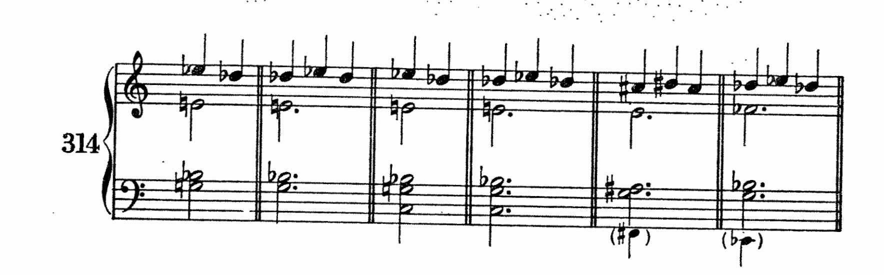


En estos últimos ejemplos me he atenido adrede a la ortografía que habitualmente se prescribe. Quería así demostrar cuán insuficiente resulta tal ortografía para explicar el origen de los acordes, y al mismo tiempo cuánto dificulta la lectura. Sólo he empleado cambios enharmónicos cuando yo mismo no sabía ya qué hacer. Perdóneseme que trate esta cuestión con tanta ligereza, ligereza de la que estoy orgulloso. Y estoy orgulloso de ella porque no he dedicado ni un solo momento a meditar seriamente sobre una cosa que constituye muchas veces la gran preocupación de los académicos, llegando de inmediato y sin prejuicios a una convicción. A la convicción de que en la cuestión ortográfica yace un problema insoluble, de cuya existencia es culpable la insuficiencia de nuestra grafía.

6. ALGUNOS DETALLES MAS

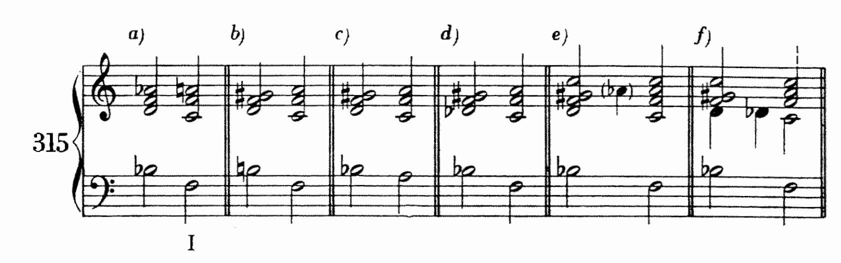
En primer lugar algo que se aproxima a lo expuesto en el apartado cuarto de este capítulo al hablar del acorde de séptima disminuida. Se vio allí la posibilidad de disponer cualquier melodía sobre *un* acorde de séptima disminuida. Se mostrará aquí lo contrario: cómo una melodía puede ir sobre *cualquier* acorde de séptima (y respectivamente sobre el correspondiente acorde de novena). Es una vieja cuestión que ocurre ya de manera similar en los clásicos.

El retardo (ej. 314*a*) y lo mismo el paso "de vuelta" (una nota de adorno) sobre un acorde de séptima disminuida son fenómenos muy conocidos ya para nosotros. Tampoco es nada nuevo el *mi* ♭como retardo antes de un acorde de novena (ej. 314*b*). Según que este acorde de séptima disminuida vaya referido a una u otra fundamental (ej. 314*c*), la melodía tomará diversas significaciones (y diversa ortografía). El que pueda construirse indistintamente sobre tres fundamentales *(do, fa*♯, o *mi*♭) tiene como consecuencia que aparezca también (en las obras clásicas) sobre la cuarta fundamental, de manera que es posible el ejemplo 314*d*. Relacionando esto con lo anterior, tenemos el ejemplo 314*e*, donde la melodía ocurre sobre los cuatro acordes de novena. Lo mismo puede demostrarse con el diseño del ejemplo 314*f* a través del esquema del ejemplo 314*g*. Esto nos lleva al ejemplo 314*h*, y en el ejemplo 314*i* se resuelven los correspondientes acordes de novena con un salto de cuarta hacia arriba de la fundamental. De estos dos diseños se pueden extraer los ejemplos 314*k* o 314*l*, que muestran las mismas posibilidades para esta melodía (ej. 314*m*). Naturalmente, se puede tratar de la misma manera el ejemplo 314*n*, y sin duda pueden hacerse experiencias análogas con otros diseños melódicos y sobre otros acordes errantes. En el próximo capítulo mostraré una de estas posibilidades de la tríada aumentada. Quizá no tenga demasiado interés enlazar directamente estos cuatro giros tal y como aparecen aquí. Pero puesto que puede hacerse, cabe tal uso para algo mejor: para la variación armónica, que permite dar a una frase una continuación diferente.



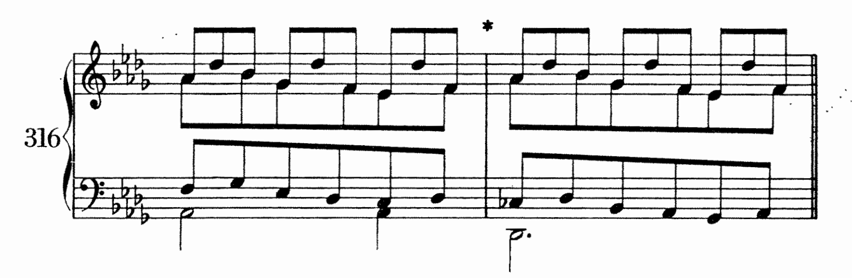


Otra cosa: un enlace que tampoco es raro y que puede interpretarse perfectamente como una imitación del acorde de séptima disminuida (ej. 315*a*):



Esto recuerda el ejemplo 315*b* y nos es conocido, bajo la forma del ejemplo 315*c*, como una de las resoluciones del acorde aumentado de quinta y sexta o de tercera y cuarta. Ocurre también con la quinta rebajada (*re♭*, en el ej. 315*d*) o como una especie del acorde de novena (ej. 315*e*). Incluso no resulta insólito en la forma presentada por el ejemplo 315*f*. Este giro es muy adecuado para ayudar a la modulación. El primer acorde tiene aquí casi carácter de dominante, a pesar del movimiento descendente del bajo.

Del acorde de cuarta y sexta, especialmente en la cadencia, hay algo que decir todavía. Hoy se trata ya bastante libremente. En general, al introducirlo, se procura conservar su carácter. O bien presentándolo o bien resolviéndolo de la manera que lo hacía la música antigua. Pero lo más frecuente es que sus características se preserven al situarlo en su correspondiente lugar acentuado, donde provoca una expectación. En Brahms ya aparece más libremente tratado en cuanto a su resolución. No pienso ahora en un caso como el del tercer compás de la *Oda sáfica,* donde el acorde de cuarta y sexta entra como si debiera continuar la melodía del bajo (que ya había sido expuesta utilizando los sonidos del acorde); ni tampoco en el del penúltimo compás de este mismo lied, donde, a causa de la anticipación, surge en el bajo un acorde de cuarta y sexta. Me refiero a un caso como el de los compases 14-19 de *Mensaje,* donde el acorde es dejado libremente de salto:





Brahms interpreta aquí el acorde de cuarta y sexta sencillamente como otra posición del acorde tríada (como se hace con el acorde de sexta), que, por lo tanto, puede pasar sin más al estado fundamental. La música posterior, naturalmente, se comporta con mayor libertad aún, lo que demuestra una vez más el principio expuesto inicialmente: que conforme el oído va estando mas familiarizado con ellas, menos precauciones se toman con las disonancias, cosa que confirma realmente el desarrollo del arte.

7. SOBRE LA TONALIDAD FLUCTUANTE Y LA TONALIDAD SUSPENDIDA

Antes de terminar este capítulo quiero decir algo que había anunciado en su momento sobre la tonalidad fluctuante y la tonalidad suspendida. No es cosa que pueda mostrarse en frases cortas, porque requiere una mayor articulación. Quien quiera estudiarlo encontrará muchos ejemplos en Mahler y otros compositores. Incluso la última sección del *Cuarteto en mi menor op. 59 n.º 2* de Beethoven es ya un ejemplo de tonalidad fluctuante. (Y también los últimos movimientos de sus *Cuartetos op. 127* y *op. 130;* y el movimiento final del *Quinteto con piano* de Schumann). El *Cuarteto op. 59 n.º 2* de Beethoven comienza en una especie de *do* mayor, pero se desliza continuamente hacia *mi* menor. Entonces (como *do* mayor está algo alejado) llega incluso a una dominante de la dominante *(fa♯-la♯-do♯)* con carácter de dominante. Puesto que hay ejemplos en los grandes clásicos, no tengo por qué avengonzarme de presentar pasajes míos similares. Dos casos significativos de tonalidad fluctuante en mis obras: en *Pleno de aquella dulzura,* de los *Lieder con orquesta op. 8 n.º 5,* que oscila principalmente entre *re* ♭ mayor y *si* mayor; y en *Atracción,* lied *op. 6 n.º 7,* que expresa una tonalidad de *mi* ♭mayor sin que en el curso de la composición aparezca ni una sola vez la tríada perfecta mayor de *mi* ♭de manera que pudiera tomarse claramente por tónica. La única vez que ocurre se orienta hacia la subdominante. ¡Estos dos casos no son producto del cálculo, sino de la invención! Así, pues, nada de imitarlos. Pero quien lo considere atentamente se dará cuenta de lo que quiero decir en tales pasajes y qué medios tan ricos son necesarios para obtenerlos.

Quisiera decir algo más para profundizar en la cuestión. Si la tonalidad ha de oscilar, tendrá que ser asegurada en algún punto. Aunque no tanto como para que no pueda moverse con soltura. Para esto son idóneas dos tonalidades que tengan algunos acordes comunes, como la sexta napolitana o el acorde aumentado de quinta y sexta. En esta relación están, por ejemplo, *do* mayor y *re*♭ mayor, o *la* menor y *si* ♭mayor. Si se añaden también las tonalidades menores relativas, haciendo oscilar *do* mayor contra *la* menor y *re* ♭ mayor contra *si*♭ menor, tendremos nuevas implicaciones: *la* menor y *re* ♭mayor, o *do* mayor y *si* ♭menor; la dominante de *si* ♭menor es el acorde aumentado de quinta y sexta de *la* menor, etc. Naturalmente, los acordes errantes obtendrán aquí un papel: acordes disminuidos y aumentados de séptima, sexta napolitana, tríadas aumentadas. He intentado repetidas veces preparar ejemplos de todo esto, pero así, "en frío", no se me ocurren. Creo que el alumno los encontrará. Y aunque no los encuentre, ¡como por lo menos no tiene que darlos como modelo!

Pueden hallarse otras muestras en Wagner. Por ejemplo, en el preludio de *Tristán.* Obsérvese que el acorde de *la* menor, aun cuando se escucha en cada giro, apenas aparece realmente fijado en toda la pieza. Siempre está orillado, evitado por cadencias interrumpidas.

Por lo que se refiere a la tonalidad suspendida, todo depende aquí ineludiblemente del tema. Este, con sus giros, debe dar la disposición para tal libertad armónica. Desde el punto de vista estrictamente armónico se tratará aquí casi exclusivamente de acordes patentemente errantes. Las tríadas mayores o menores habrían de interpretarse, aunque ocurrieran de paso, como rasgos de una tonalidad. Ofrece con esto un parecido no lejano el desarrollo en las obras clásicas, donde cada momento aislado expresa inequívocamente una tonalidad, pero tan escasamente consolidada que puede perderse en cualquier instante. Es fácil encontrar ejemplos en las obras de los compositores modernos. Pero también, en parte, ya en Bruckner y en Hugo Wolf.

8. LA ESCALA CROMATICA COMO FUNDAMENTO DE LA TONALIDAD

Redacto este capítulo después de haber terminado el libro, animado por algunas objeciones y propuestas que me ha hecho el Dr. Robert Neumann (un joven filósofo cuya aguda inteligencia me despierta un gran deseo de conocer sus propios trabajos). Me reprocha dos cosas. Primero: que en ninguna parte he enunciado el principio por el que se rige la construcción de dominantes sobre los grados complementarios de la escala, de manera que podría pensarse que las dominantes secundarias se introducen sólo porque proceden de los modos gregorianos. Segundo: que no he establecido ninguna relación de afinidad entre la tonalidad y ciertos acordes menores, sino que me he limitado a una exposición general esquemática (sección 3 de este capítulo). Encuentro en parte injusta la primera objeción; pero la segunda me da una idea.

Respecto a la primera objeción:

No es que sea inexacto que los principios de mi exposición no posean una

coherencia. La cuestión es si resulta absolutamente necesaria tal cohesión, puesto que tales principios son siempre requeridos para su uso en los momentos pertinentes. Sin embargo, quisiera aquí recapitularlos. Se verá entonces que mi exposición es unitaria, aunque no alcance la categoría de sistema.

En primera línea, como fundamento, está la siguiente suposición psicológica: el desarrollo de los medios armónicos se explica ante todo por la imitación consciente o inconsciente de un modelo y porque la imitación así originada puede llegar a su vez a ser un nuevo modelo y a ser nuevamente imitada.

Basándose en esta suposición se explican: la escala como imitación horizontal y el acorde como imitación vertical (más o menos fiel) del modelo natural, es decir, del sonido. La imitación vertical fiel pero incompleta que es la tríada mayor, produce, en unión con la escala, otra imitación más alejada, la tríada menor. Los demás acordes de la escala se explican como imitación de la idea 1-3-5 de la tríada, regulada y limitada por las exigencias de la escala. Las dominantes secundarias son transposiciones de la tríada fundamental (mayor) sobre los otros grados, influidas por el modelo de la escala, cuyo séptimo sonido, como sensible, es la tercera de una tríada mayor. Esta concepción –que resulta también de otro principio básico que informa todo mi libro, de la constatación de que todo sonido en el bajo tiende a imponer sus armónicos y tiene por tanto necesidad de convertirse en fundamental de una tríada mayor– tiene la ventaja de que permite el transporte (la imitación) de todas las funciones de la tríada fundamental sobre nuevas dominantes secundarias. Sobre todo de la función más importante, que hemos reconocido como la más poderosa necesidad de toda fundamental: la tendencia a resolver en otra fundamental situada una quinta más abajo. Es necesario expresar esto así porque podría pensarse erróneamente que la dominante secundaria se origina sólo a causa de esta resolución, como parece la idea del Dr. Schenker cuando habla de un proceso de tonicalización, mientras que en realidad tal dominante secundaria puede producirse también simplemente por sí misma, sin el designio de ir hacia una tónica secundaria. Luego, he interpretado el acorde de séptima disminuida como un acorde de novena sobre el V grado, y he podido así trasladar esta idea a los demás grados, a las dominantes secundarias. Lo mismo ocurre al explicar las funciones y variantes del II grado: se han imitado, sobre los demás grados, la sexta napolitana, los acordes aumentados de quinta y sexta, de tercera y cuarta y de segunda, y otros acordes errantes. De igual manera hemos hecho con la tríada aumentada que hemos llevado al modo mayor tomándola del menor.

Luego vienen las relaciones con la subdominante menor. Si se interpreta, como yo hago, la tonalidad como una posibilidad de la tónica, que pone a disposición del oído en sentido vertical una cantidad increíble de sonoridades aparentemente extrañas, tendremos la posibilidad de interpretar todo lo que ocurre

en una modulación al tercer y cuarto círculo de quintas como unido por la tonalidad: así la imitación de los procesos modulatorios permite también la introducción en la tonalidad de estos fenómenos extraños a la escala. Aquí quizá habría podido dar un paso adelante si hubiera recomendado también imitar esos enlaces partiendo de todos los grados de la escala donde no pueden ocurrir basándose sólo en esa relación. Pero tampoco se pueden obtener así todas las tríadas, y de esto es fácil convencerse. Más adelante mostraré cómo sea esto posible.

No se puede hablar de los principios de mi exposición sin pensar en ciertas ideas nacidas por vía polémica y utilizadas para fines polémicos, ideas que aun siendo de naturaleza negativa y por lo tanto no constructivas, no se quedan atrás, en cuanto a fecundidad, de los principios positivos: no constituyen la base de mi libro, pero despejan el terreno para establecer una base. Y son estas: 1) la verificación de que la enseñanza de la composición musical hace bastante con ser una pura enseñanza artesanal, sin necesidad de tener en cuenta un sistema de la naturaleza o una estética. 2) La noción de que sólo hay diferencias graduales entre consonancia y disonancia. 3) La verificación de que las tres presuntas leyes del tratamiento de la disonancia (descender, ascender o mantenerse quieta) han sido superadas hace tiempo por la vieja realidad de una cuarta ley: que la disonancia puede dejarse también de salto. 4) La tesis de que no existen sonidos extraños a la armonía, sino únicamente sonidos extraños a un sistema de la armonía.

Todo esto reunido, aunque no sea en una exposición sistemática cerrada, nos da lo que ya el arte ha emprendido: la posibilidad de incluir como medios artísticos de la armonía los complejos sonoros verticales (polifónicos) más alejados. Hasta ahí he llegado. Y ya he repetido bastantes veces en este libro que no puedo ir más allá.

Vamos ahora con la segunda objeción.

Desde luego, está justificada; pues de hecho no he señalado las relaciones de afinidad de una serie de acordes menores. Para *do* mayor, estos acordes menores son los construidos sobre *re♭, mi♭, fa♯ (sol♭), la♭* y *si.* Sigo sin creer que se pueda demostrar una afinidad directa e inmediata de estos acordes con *do* mayor. Pero gracias a la observación que se me ha hecho, se me han ocurrido algunas maneras de demostrar afinidades indirectas.

En primer lugar, habría que tomar aquí en cuenta la posibilidad, señalada a propósito de la introducción de las dominantes secundarias, de sustituir ocasionalmente una tríada mayor *sol-si-re* por una tríada menor *sol-si♭-re.* Puesto que las tríadas mayores sobre los sonidos *re♭, mi♭* y *la♭* son introducidas a través de la relación con la subdominante menor, y que la tríada sobre el *sol♭* ya ocurrió como imitación de la sexta napolitana sobre el V grado de los modos mayor y menor, y que la tríada sobre *si* es una dominante secundaria sobre el VII gra-

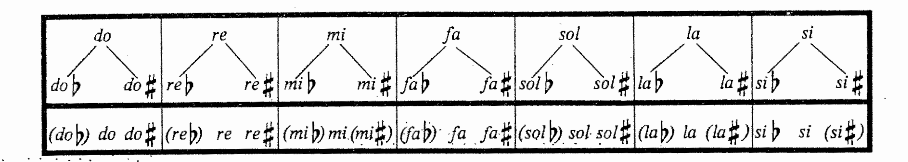


do (por lo demás, *si-re-fa* ♯ podría ser también un acorde construido por imitación del II grado de *la* menor), ha de existir un camino para establecer dicha afinidad. Y de hecho yo encuentro que en el ejemplo 290 (en NB) el acorde de sexta *mi*-(respectivamente *fa* ♭)-*la-re* ♭ es un acorde de paso hacia la sexta napolitana.

Un segundo camino sería aprovechar la función de la subdominante menor del IV grado. Tengo contra esto una objeción (aunque no de demasiado peso). Y es que me molesta el hecho de que entonces tendríamos la función en la segunda quinta, que no es muy vinculante porque luchan contra ella las dos quintas superiores. Pero como se trata de afinidades lejanas, la objeción no es decisiva. Por otra parte, esta relación no nos daría tampoco todo lo que falta, aunque sí algo. Por ejemplo, el acorde menor sobre *mi* ♭ y el acorde mayor sobre *sol* ♭. Pero reunido esto con el primer camino indicado, permite introducir también *re* ♭, *la* ♭ y *sol* ♭ como acordes menores, y esta doble relación sólo puede *favorecer* estas afinidades más lejanas de la tonalidad.

Pero una tercera y más importante manera sería la realización de una idea ya mencionada en este libro: el basar nuestro análisis no en los siete sonidos de la escala mayor, sino en los doce de la escala cromática. Tal teoría podría comenzar con los siguientes supuestos:

I.–El material de todas las formas originales por el enlace de todos los sonidos es una serie de doce sonidos. (El que aquí aparezcan 21 nombres diferentes de sonidos y que se expongan a partir del *do* es sólo una consecuencia de nuestro imperfecto sistema de notación; una notación más perfecta comprendería únicamente 12 nombres para los 12 sonidos, y cada uno de ellos poseería un signo propio).



II.–Con estos doce sonidos se pueden formar (en una sucesión histórica y pedagógica) diversas escalas:

1. siete por doce modos gregorianos;
2. doce tonalidades mayores y doce menores;
3. un número de modos (y similares) exóticos nunca o raramente usados en la música culta europea; deben contarse aquí las dos escalas de tonos enteros que pueden eventualmente ser referidas a las doce fundamentales;

4. doce modos cromáticos;
5. un modo cromático.

III.–Para obtener una homogeneidad estilística y formal se extraen claramente las peculiaridades que se derivan de las condiciones de cada serie de sonidos: las leyes de la tonalidad.

IV.–La tonalidad se amplía:

a) por *copia* e *imitación* recíprocas las tonalidades van aproximándose entre sí;

b) lo semejante vale como *afín* y bajo determinadas circunstancias es tratado como idéntico (p. ej.: los acordes sobre una misma fundamental).

V.–La reducción de los 84 modos gregorianos a las 24 tonalidades mayores y menores y el desarrollo de la afinidad de estas 24 tonalidades entre si se cumple:

1. Horizontalmente:

a) la afinidad basada en los acordes de estructura semejante o idéntica reparte los modos gregorianos en unos de tipo mayor y otros de tipo menor;

b) la imitación recíproca de las cadencias permite al modo mayor tomar todo lo que procede de ese tipo gregoriano mayor, y al modo menor todo lo que procede del tipo menor, y posteriormente el modo mayor y el menor se aproximan tanto entre sí que se igualan excepto en el comienzo y en el final;

c) de las 7 × 84, es decir, 588 tríadas, en parte distintas y en parte distintas sólo por su origen, de los modos gregorianos, una gran parte, constituida por los mismos sonidos, se refiere a un número exiguo de tonalidades, por lo que quedan 7 × 12, es decir, 84 acordes referidos a los dos modos (mayor y menor), pero cada uno de ellos se encuentra en varias tonalidades mayores y menores;

d) la afinidad entre los acordes señalada en a); y

e) la afinidad resultante de una fundamental común provocan un acercamiento de las tonalidades distantes uno, dos, tres y cuatro pasos en el círculo de quintas;

f) por medio de una reducción en el número de fronteras y de una caracterización simplificada de los modos; por medio de la ambigüedad persistente de los acordes y de fragmentos de la escala; por medio de las tríadas disminuídas originadas de la construcción de la escala, y por medio de sus acordes correspondientes de séptima (imitación libre de la tríada natural) y de su traslado sobre los demás grados de la escala, también pueden ser acercadas las tonalidades más distantes (dos, cinco y seis pasos en el círculo de quintas).

2. Verticalmente:

La vertical descarga a la horizontal por el empleo de complejos sonoros a cuatro y a cinco voces. Un acorde de séptima, puesto que comprende cuatro sonidos de la escala, representa un tercio de la caracterización tonal, y un acorde de novena representa en este aspecto dos tercios más que una tríada (1).

VI.–El paso de las 12 tonalidades mayores y las 12 menores a 12 tonalidades cromáticas.

Este paso tiene lugar con la música de Wagner, cuya importancia armónica aún no ha sido valorada teóricamente con exactitud.

VII.–La escala cromática politonal.

Hasta el punto V incluido, esta exposición corresponde al contenido y orientación de mi libro. No he ido más allá por las razones que ya he expuesto en diversos momentos. Quisiera aún añadir aquí otra. Creo que no puede esperarse actualmente un desarrollo progresivo de la teoría armónica. La música moderna, que emplea acordes de seis y más voces, parece encontrarse en un estadio que correspondería a la primera época de la polifonía. Por eso, antes podría llegarse a un juicio sobre la estructura de los acordes por un proceso semejante al del bajo cifrado que aclarar sus funciones por el método de referirlos a los grados de la escala. Al parecer –y probablemente esto será cada vez más claro– nos volvemos hacia una nueva época del estilo polifónico, y, como en las épocas anteriores, las formaciones acórdicas serán un resultado de la conducción de las voces: ¡la justificación será sólo melódica!

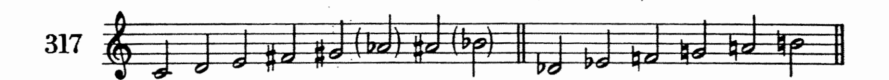
(1) La pluralidad de voces en el acorde y la polifonía real sirven, bien entendido, no para convertir en moderno un fragmento musical sin interés, sino para acelerar el tiempo de la exposición. El arte del lenguaje tiende a expresar los pensamientos clara y ampliamente con el menor número posible de palabras elegidas, sopesadas y equilibradas con respecto al valor de su contenido. En la música hay, junto a ese valor de contenido de sus componentes mínimos (sonido, sucesión de sonidos, motivo, diseño, frase, etc.), un medio más de economía: la posibilidad de disponer de sonoridades simultáneas. Quizá por esto la música dice más que las otras artes. Pero, en todo caso, vistas así las cosas, el valor de los logros de nuestra actual música es innegable e independiente de los gustos de época. El método puede cambiar; la meta última permanece.

XX

LA ESCALA DE TONOS ENTEROS Y SUS ACORDES CORRESPONDIENTES DE CINCO Y SEIS SONIDOS

Desde hace aproximadamente diez años aparece, cada vez con más frecuencia, en las obras de los compositores modernos, una escala constituida por seis sonidos separados todos entre sí por la misma distancia: la escala de tonos enteros.

317



Se dice que esta escala fue empleada por primera vez por los compositores rusos o por los franceses (Debussy y otros). No lo sé con exactitud, pero me parece que el primero en usarla fue Liszt. He escuchado recientemente (1) la *Fantasía sobre Don Juan,* que no conocía, y, ante mi gran sorpresa, he encontrado allí la escala de tonos enteros. Pero de lo que estoy seguro es de que yo no conocía a los rusos, ni a Debussy, ni esta pieza de Liszt, cuando la escribí por vez primera; y ya hacía tiempo que mi música mostraba una clara tendencia hacia dicha escala. Algunos piensan que la escala de tonos enteros se ha originado por influencia del exotismo. Que tal música procede de pueblos exóticos, en los que se encuentra esta escala y otras semejantes. Sin embargo, por lo que a mí se refiere, jamás he conocido esa música exótica. Mi relación con esos pueblos ha debido ser, todo lo más, telepática, pues no he hecho uso de ningún otro medio de comunicación cultural. Y tampoco creo que los rusos o los franceses hayan aprovechado sus comunicaciones marítimas con las que quizá poseen una mayor relación, por

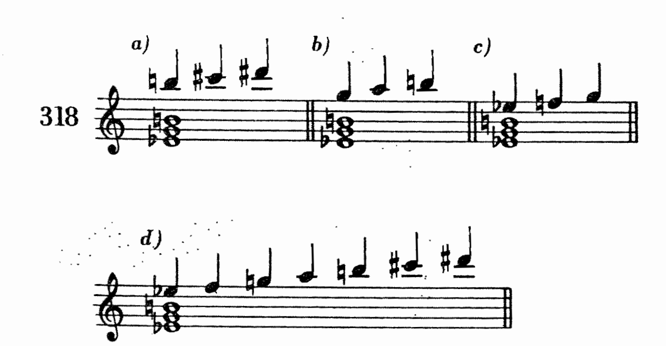
(1) En 1910.

ejemplo con los japoneses, para importar sin derechos aduaneros este producto en bruto. Creo, por el contrario, que la escala de tonos enteros ha surgido por sí misma en las cabezas de todos los músicos de nuestro tiempo como una consecuencia natural del desarrollo último de la música.

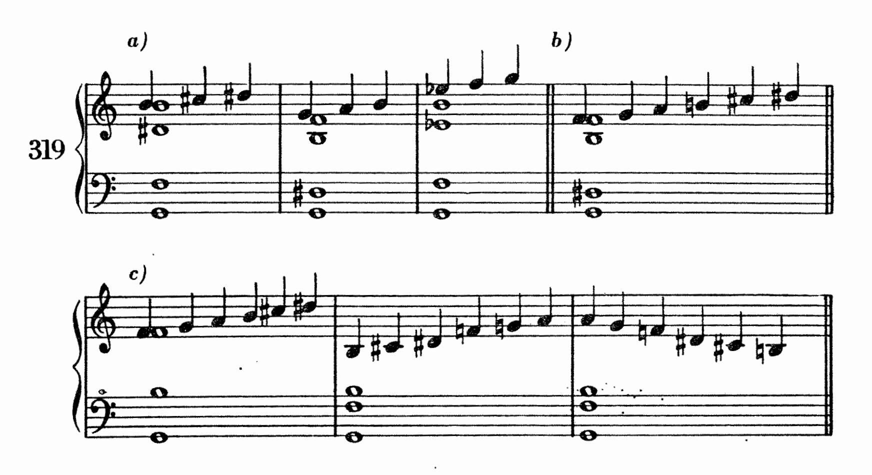
Había en Viena un viejo profesor de composición que estaba siempre en los exámenes finales para el título del Conservatorio. Y todos los años hacía al examinado la siguiente pregunta: "¿Qué puede usted decir sobre la tríada aumentada?". Si el alumno quería salir sano y salvo de esta tentación, tenía que contestar: "La tríada aumentada se emplea con preferencia en la moderna música alemana."

Este hecho parecía horrible al viejo profesor, pero su observación era exacta. La moderna música alemana utilizaba con preferencia la tríada aumentada y además en gran medida. He aquí cómo: el punto de partida era el tema de *La Walkyria* y algunos otros pasajes de Wagner, a los que se añadían algunos acordes alterados de séptima y de novena; me parece que esto muestra dónde tuvo su origen la escala de tonos enteros mejor que recurriendo al complicado camino de una afinidad espiritual internacional. En las obras de compositores modernos y en las mías mismas pueden constatarse dos precedentes del uso consciente de la escala de tonos enteros.

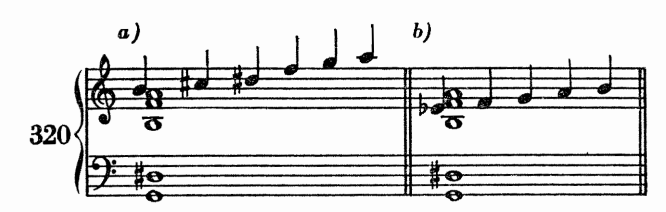
El primero: sobre una tríada aumentada, la melodía marcha de un sonido del acorde a otro, y al usar una nota de paso que divide la tercera mayor en dos partes iguales, se originan dos pasos consecutivos de tono entero. Desde luego, esto puede hacerse (ej. 318*a, b* y *c*) a partir de cualquier sonido, y da lugar (ej. 318*d*) a la escala de tonos enteros:



El segundo: se obtiene el mismo resultado con notas de paso sobre un acorde de séptima de dominante con quinta aumentada (ej. 319*a* y *b*) o con la quinta suprimida (ej. 319*c*):

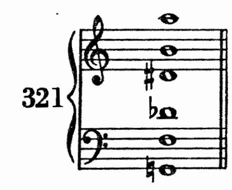


Ambas derivaciones se parecen mucho, pues en el fondo, el acorde alterado de séptima no es otra cosa que un acorde aumentado con séptima añadida, y la quinta eliminada es idéntica a la quinta aumentada.

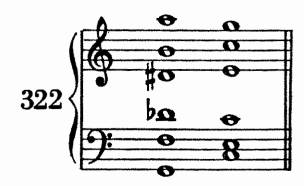


Igualmente el ejemplo 320*a* es sólo la transformación ulterior del acorde aumentado de séptima en un acorde de novena. Este acorde contiene cinco de los seis sonidos de la escala de tonos enteros; es fácil comprender que en sucesión, melódicamente, se puede intentar lo mismo que verticalmente, como en el ejemplo 320*b*, donde sólo falta ya el *do* ♯ para completar la escala de tonos enteros.

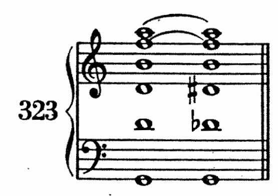
Pero en el ejemplo 321 aparece un acorde que contiene los seis sonidos de la escala de tonos enteros:



Y su resolución es esta:



Y su origen:



Con la alteración simultánea ascendente y descendente de la quinta en el acorde de novena se desarrollan dos sonidos que con los cuatro anteriores suman seis.

Esta derivación refleja la manera en que nuestro oído combina: enlaza lo que es similar, yuxtapone estrechamente fenómenos muy distanciados y superpone acontecimientos sucesivos. Los 3 × 3 sonidos del ejemplo 318*a, b* y *c,* una vez presentados, se aproximan pronto (ej. 318*d*) y terminan por sonar simultáneamente (ej. 321). Tal concentración, por difícil que sea al comienzo su comprensión, exige una exposición breve.

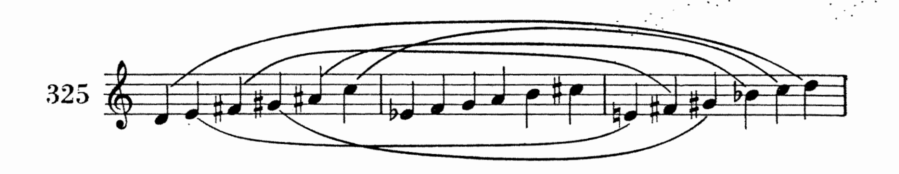
Indudablemente, todo compositor moderno está abocado a colocar, sobre una tríada aumentada o sobre un acorde de séptima con quinta aumentada tres notas a manera de escala o, mejor dicho, dos motivos (o fragmentos de motivo, caso éste frecuentísimo en la época de la elaboración de motivos conductores) de los cuales uno está sobre la tríada aumentada, mientras el otro forma un fragmento de escala de unos tres a seis sonidos; y así se explica que ni Strauss, ni Debussy, ni Pfitzner, ni yo, ni cualquier otro compositor más moderno haya sido el primero "para los otros", sino que cada uno haya encontrado estas formas independientemente de los demás. Yo, por ejemplo, empleé la escala de tonos enteros en mi poema sinfónico *Peleas y Melisenda,* escrito en 1902, aproximadamente al mismo tiempo que la ópera de Debussy *Peleas y Melisenda* (obra en la que, según he oído, usó también

por vez primera los acordes de tonos enteros y la escala de tonos enteros), pero en todo caso tres o cuatro años antes de que yo conociera su música, y de esta manera:



De los acordes originados haciendo marchar tríadas aumentadas por movimiento contrario, uno será siempre una tríada aumentada, y el otro (ej. 324, en *) será un acorde formado por los seis tonos enteros de la escala. Pero incluso ya en mis *Gurrelieder* y en mi sexteto *Noche transfigurada* aparecen pasajes que anuncian la escala de tonos enteros (en el *Sexteto* aparece en una voz interior, cosa de la que me he dado cuenta hace poco), y en las obras siguientes he escrito pasajes con la escala de tonos enteros, sin haber tenido noticia entre tanto de obras similares.

Debussy usa este acorde y esta escala (como también Strauss en *Salomé*) más bien en el sentido de un medio expresivo impresionista, casi a manera de timbre; mientras que en mi caso, habiendo surgido por la vía armónico-melódica, el acorde aparece más bien como una posibilidad de enlace con otros acordes, y la escala como un influjo peculiar sobre la melodía. Jamás he sobrevalorado el acorde ni la escala de tonos enteros. A pesar de que parece también muy atractiva la circunstancia de que dos de estas escalas (sólo pueden ser dos, porque la tercera ya sería una repetición de la primera) serían suficientes para eliminar las doce escalas mayores y las doce menores de la misma manera que en su momento fueron eliminados los 84 modos gregorianos, me asaltó inmediatamente la sospecha de que el uso exclusivo de tales escalas traería consigo un debilitamiento de la expresión, de la que des-





aparecería toda característica diferencial (2). Como ya he dicho, sería muy atractivo que no se dieran más que tres escalas: las dos de tonos enteros y la cromática. Pero en el momento mismo en que esta idea tenía la oportunidad de desencadenarse sobre la evolución de la música, fue también superada. La convicción de que limitarse a estas escalas era antinatural y superfluo habría de ser un golpe de gracia. Para el que piensa que la tonalidad es la condición inexorable de la creación artística, tales escalas se excluyen por sí mismas. Al menos, así debería ser; pues si las posibilidades armónicas indicadas aquí son utilizadas en las obras modernas no como meros casos aislados, sino casi de manera exclusiva, entonces la dependencia de una fundamental se convierte sencillamente en una asimetría perturbadora. Y si en otros casos la tonalidad es un artificio orientado a determinado efecto, podría fácilmente llegar aquí a un efecto engañoso e inadecuado. Yo creo que no se debe coquetear con la libertad mientras no se libere uno de la tiranía. Acordes errantes, relación con todas las tonalidades, escalas de tonos enteros y todo lo que queramos; rotas las cadenas de la tonalidad, suprimiendo sus elementos de consolidación y apoyando los elementos que la disuelven; ¡y todo esto para que al final o en cualquier pasaje emerja de nuevo la tonalidad y quiera hacernos creer que es la dominadora de todos los procesos ocurridos! Es algo así como "tener un prisionero que no nos suelta". No quisiera yo estar sentado en el trono en el que perece el esplendor soberano de la tonalidad. No; creo que realmente esto no puede resultar. Si se quiere obtener la tonalidad, se debe tender a ella con todos los medios idóneos, se deben mantener luego en las modulaciones ciertas proporciones, como de hecho las han mantenido los clásicos, y dejar fuera los elementos no vinculantes, usando sólo aquellos que se adapten dócilmente (3). Así, quien crea en la tonalidad, en las escalas habituales,

(2) No se me oculta que con este juicio quizá digo algo tan absurdo como lo que decía aquel profesor vienés, que encontraba el *Tristán* aburrido porque tenía demasiados acordes de séptima disminuida. Pero puesto que lo creo así, me parece que la injusticia que haría no diciéndolo sería mayor que las ventajas que pudiera traerme un prudente silencio. Hay, de todas maneras, una pequeña diferencia: yo no hablo de obras realmente existentes, sino de obras no escritas todavía. Y además otra cosa: al viejo profesor no le resultaba aburrido el *Tristán* por los acorde de séptima disminuida, sino porque no había entendido absolutamente nada. Cuando no se entiende una cosa, entra en funciones la propia estimación, se convierte en sobrevaloración y transfiere la causa, que está en el sujeto, al objeto. Hay aún otra diferencia: en el *Tristán* no hay demasiados acordes de séptima disminuida, en tanto que yo me opongo sólo al uso *exclusivo* de una escala, a algo que he visto ya hacer a mis alumnos y que por lo tanto puedo decir que es malo. En los grandes maestros no lo he encontrado hasta ahora. Pero si apareciera, siempre estoy a tiempo de rectificar este juicio.

(3) Lo que aquí se dice parece estar en contradicción con lo que dije antes de la tonalidad: que depende del autor el que se alcance o no. Que se *puede* alcanzar es algo que considero posible. Sólo dudo que se *tenga* que tender a ella, que *deba* procurarse. Por eso he hecho notar las posibilidades formales de la tonalidad fluctuante y de la tonalidad suspendida, que permiten la suposición de un centro activo, pero muestran también que no es necesario apoyar exteriormente a ese centro con una fuerza que posee al máximo intrínsecamente.

debe excluir *a priori* cualquier nueva escala. ¿Y qué otro objetivo puede tener la determinación de una escala si no es erigir una tonalidad, una tonalidad específica? ¿Un objetivo melódico? ¿Es que para un objetivo melódico se necesita la legitimación de una escala especial, como si no bastase la escala cromática? Y en cuanto a los acordes, ¿qué servicio puede hacérseles, si cuando se han instaurado estas escalas hacía tiempo que existían tales acordes? Esta escala, pues, no sólo no expresaría el origen de todos los acordes, sino que incluso excluiría algunos. No podrían hacerse muchas cosas sin apartarse de la escala. Las escalas de los antiguos, por el contrario, así como las nuestras mayor y menor *se corresponden al menos con el término medio de los acontecimientos armónicos de una pieza musical.* Sólo puede desear la acomodación de la media de los acontecimientos armónicos de su labor creadora a la tiranía de estas nuevas escalas el que quiera mostrarse campeón de las limitaciones porque no es capaz de señorear la libertad.

Y así se liquidan también, para mí, los intentos, al parecer tan ingeniosos, de Busoni y de Georg Capellen. El libro de este último no lo conozco, pero lo leeré sin falta (4). Las lindas melodías que publicó, en agosto de 1910, en la revista "Musik", me gustaron. Son expresivas, interesantes y cálidamente sentidas. Pero no por eso creo que para obtener estos y otros giros melódicos haya que erigir escalas especiales, prefabricando lo que debe ser inventado, porque estoy seguro de que las cosas son de otra manera, y creo firmemente que así no se puede componer. ¡Inventar, no calcular! Se puede pensar, pero lo que no se puede es notar constantemente cómo se piensa. Se puede crear

(4) Durante la corrección de pruebas (1911) he hojeado su libro *Un nuevo estilo musical exótico* y observo que, apoyándose en una cita de Riemann, lucha contra el "dogma" de la independencia de las voces y contra la prohibición de las octavas y quintas paralelas. Cita luego al profesor Stumpf, y dice que es imaginable y verosímil "que poco a poco vayan siendo consideradas como consonancias las relaciones 4:7, 7:8, 5:7 y otras semejantes". En tales momentos lamento saber tan poco. Tengo que adivinar. ¡Si yo me hubiera figurado que un sabio como Stumpf defendía los mismos puntos de vista que yo! Me faltan todas esas fuentes, y tengo que limitarme a una sola: a pensar. ¡Así se progresa muy lentamente! Pero se progresa. Tenía yo razón cuando instintivamente me oponía a la "vuelta a la naturaleza" y me maravillaba de que un Debussy esperase encontrar la naturaleza tras de los caminos del arte, en los tramos ya recorridos; en ese hinterland que está a trasmano del arte y que es por lo tanto el punto de reunión de los rezagados y los merodeadores; de que un Debussy no notara que quien quiere la naturaleza no ha de ir hacia atrás, sino *hacia delante:* ¡hacia la naturaleza! Si yo tuviera un lema; quizá podría ser éste. Pero pienso que hay aún algo más alto que la naturaleza.

libremente en un sistema aun cuando el sentimiento de dicho sistema se mantenga en el subconsciente. No comprendo cómo una persona que a pesar de una constricción es capaz de inventar tan lindas melodías no se abandona mejor a esas sus propias energías interiores que dicha constricción no puede paralizar del todo en vez de perseguir una teoría que no crece en el mismo terreno de la creación artística.

Y luego Busoni, este distinguido y animoso artista; yo le estimo y le venero mucho. Pero ha podido ahorrarse la molestia de calcular cientos de escalas. Me ha costado sudores aprenderme los nombres de los siete modos gregorianos, ¡y eran "sólo los nombres"! No podría aprenderme ni cinco de sus modos. ¿Y cómo iba yo a componer, a no ser que los tuviera delante de mí? ¿Tendría que hacer como Weingartner, que los tiene copiados, a la vista? ¡No, como Weingartner yo no podría componer absolutamente nada!

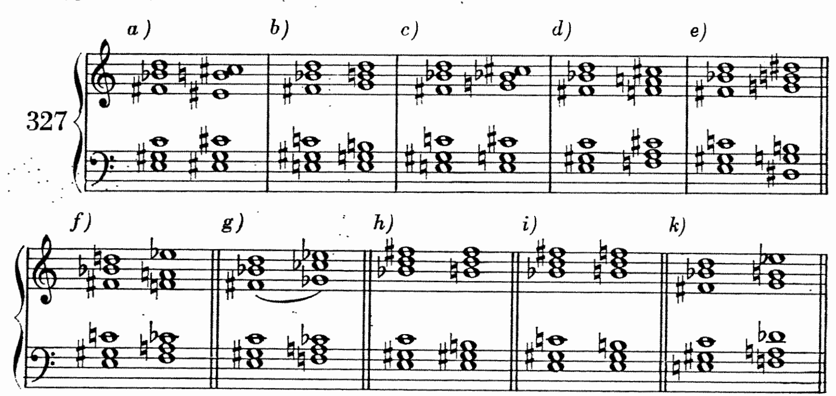
Lo que yo he dicho de la tonalidad no va tan lejos como para que pueda interpretarse como una crítica de la obra de arte. Por ejemplo, en las obras de Mahler y Strauss encuentro que la tonalidad va perfectamente de acuerdo con la temática. Por eso me parece importante decir aquí que considero inmortal la obra de Mahler y que la sitúo junto a la de los más grandes maestros. Pero aparte de esto, una convicción teórica como la apuntada no me podría hacer dudar de la fuerte impresión que me producen sus obras. Ya he mostrado en diversos pasajes de este libro que el artista tiene algo que decir además de su técnica; y a mí lo que me importa es sobre todo ese algo. Yo siempre lo he entendido así, y sólo he analizado después. Mis análisis rebaten la creencia en la necesidad de la tonalidad, pero no la fe en la eficacia de una obra de arte cuyo autor cree en la tonalidad. Lo que un compositor cree teóricamente puede expresarlo exteriormente en su obra. Por fortuna, sólo exteriormente. Pero en su interior, allí donde comienza el instinto humano, allí, también por fortuna, se desentiende de toda teoría y dice algo mejor que su teoría y que la mía. Si la frase de Goethe "en la limitación se muestra el maestro" tiene un sentido –que sin duda no es el que quisieran siempre los filisteos del arte; y si Goethe mismo la hubiese pensado así sería inaplicable a él mismo, que era demasiado grande para tan equivocada interpretación–; si esta frase, pues, tiene un sentido, sólo puede ser este: el maestro se muestra en la limitación que la estrechez de nuestra potencia imaginativa y de ideación quiere imponer a nuestra verdadera vida espiritual e instintiva: allí él rompe las barreras y es libre donde creía no serlo porque se lo hacía creer una constricción exterior con la que se le mantenía artificialmente en equilibrio. Mi crítica no afecta, aunque quisiera, a los maestros que tienden a la tonalidad, sino sólo a su creencia, a la superstición que sobrevalora su importancia y su necesidad teórica.

La escala de tonos enteros es un medio artístico de estupendo efecto colorista. Debussy está perfectamente en su derecho de servirse de los acordes de tonos enteros en tal sentido, pues su obra es eficaz y bella. Pero no quisiera dejar pasar la ocasión de mostrar también las posibilidades armónico-constructivas de estas armonías. La escala de tonos enteros, considerada como acordes errantes, posee al menos las mismas posibilidades de enlace que la tríada aumentada. Y según las relaciones que se le atribuyan, puede ser utilizada para las modulaciones y para las digresiones.

Todo sonido puede ser fundamental de una dominante; tendremos así seis resoluciones en tríadas mayores:

326

Naturalmente, de cualquier otro tipo de resolución de estos acordes que podamos presentar resultarán siempre seis transposiciones (una sobre cada uno de los seis sonidos del acorde). Tendremos así seis veces la resolución en un acorde de séptima de dominante (ej. 327*a*), en un acorde de séptima secundario (ej. 327*b*), en un acorde de séptima disminuida (ej. 327*c*), en dos tríadas aumentadas (ej. 327*d* y *e*), en un acorde de séptima con quinta alterada hacia abajo (ej. 327*f*), en un acorde de novena menor con quinta alterada hacia abajo (ej. 327*g*), en un acorde de novena mayor (ej. 327*h*), en un acorde de novena menor (ej. 327*i*), y finalmente en los demás acordes de tonos enteros (ej. 327*k*):



Son, pues, ya más de 60 resoluciones, aunque aquí nos hemos limitado preferentemente al movimiento cromático o a mantener quieto el sonido. Es decir, a resolver únicamente de acuerdo con el más estricto tratamiento de la disonancia. Por el mismo camino pueden sin duda encontrarse muchas más posibilidades. Y sustituyendo la resolución estricta por la libre, como hemos hecho ya en otras ocasiones, el número de las posibilidades aumentará todavía considerablemente.

He prescindido aquí de dar ejemplos en forma de frases; por una razón ya mencionada, difícilmente podrían resultar bien. El empleo de tales acordes apenas es posible sin que las voces melódicas muestren también un influjo de esta armonía. Pero dichas melodías, si han de *inventarse* realmente, no podrían por menos de ser, en todos sus aspectos, algo muy superior a lo que bastaría para la realización de un ejercicio. Habrían de ser melodías con fuerza temática, con expresión, con ritmo, etc. Y yo no creo que todo esto se pueda conseguir por el árido camino de los ejercicios de armonía. El alumno puede intentarlo. Yo prefiero no hacerlo para no contribuir innecesariamente, donde no debo, a acrecer el número de ciertos horribles ejemplos como los que aparecen habitualmente en los tratados de armonía. Si el alumno estudia la música moderna, encontrará lo que necesita. Una vez comprendido el caso concreto, tendrá un estímulo para aprovecharlo, y lo demás vendrá por sí solo o no vendrá nunca.

He hablado a menudo de que ciertas cosas habrían de ser permitidas más adelante. Este es el momento. Pero no puedo conceder ese permiso sin recomendar al alumno que no haga uso de él. En el último capítulo explico detenidamente todas las razones que determinan esta moderación. No son tanto escrúpulos pedagógicos –que también los hay– como artísticos. ¡El alumno debe esperar hasta conocer sus dotes!

XXI

ACORDES POR CUARTAS

He mostrado que el sistema de superposición de terceras tiene una quiebra, y he desenmascarado la concepción de los acordes inclasificables bajo la etiqueta de "sonidos extraños a la armonía" como una tentativa mal disimulada para tapar el agujero del sistema con un impresionante montón de materiales de desecho indiscriminados; un montón tan grande que no ya el agujero en cuestión, sino ni el sistema mismo entero es lo bastante grande para absorberlo. Si hablamos aquí de los acordes por cuartas, esto no quiere decir en manera alguna que propongamos sustituir el antiguo sistema de superposición de terceras por otro de superposición de cuartas. El sistema de cuartas, que es idéntico a un sistema de quintas, podría también –y quizá en no menor medida que el de terceras– ser referido a la naturaleza y estaría en condiciones de originar todos los acordes imaginables de manera más unitaria que el sistema de terceras. Pero no debe perderse de vista que la contradicción con la realidad de la música actual no sería pequeña: una tríada mayor, en el sistema antiguo, es una forma simple, mientras que en el nuevo sería más compleja. En este último habría de ser una tríada *re-sol-do*, o *do-sol-re*, la que tuviera una justificación natural; pues *do* (la fundamental) tiene como primer armónico superior *sol*, y el primer armónico de éste es a su vez *re*. Y, sin embargo, este complejo sonoro no resulta tan natural como *do-mi-sol*. A pesar de que en ningún acorde como en el de cuartas se cumple el deseo del sonido de tal manera que la resolución en otro sonido situado una quinta más abajo surge terminantemente como símbolo de la unidad de toda sonoridad simultánea o incluso de toda sonoridad, el sistema de cuartas se ve obligado a buscar algunas explicaciones fuera de la naturaleza; sin que por ello se encuentre en inferioridad con respecto al viejo sistema, que tampoco puede prescindir de apoyos artificiales. A pesar de esto, creo que complementa transitoriamente el sistema por terceras, y por tanto esta tentativa puede abrir nuevas perspectivas al teórico. No puedo decidir si así se simplificaría todo más que antes, y por eso me guardo de entrar en detalles que sólo traerían nueva confusión

al antiguo desorden, y me limito a explicar por qué hablo de los acordes por cuartas: porque me autoriza a hacerlo la forma en que estos acordes aparecen, hasta donde yo sé, en la literatura musical: sobre todo como cuartas superpuestas.

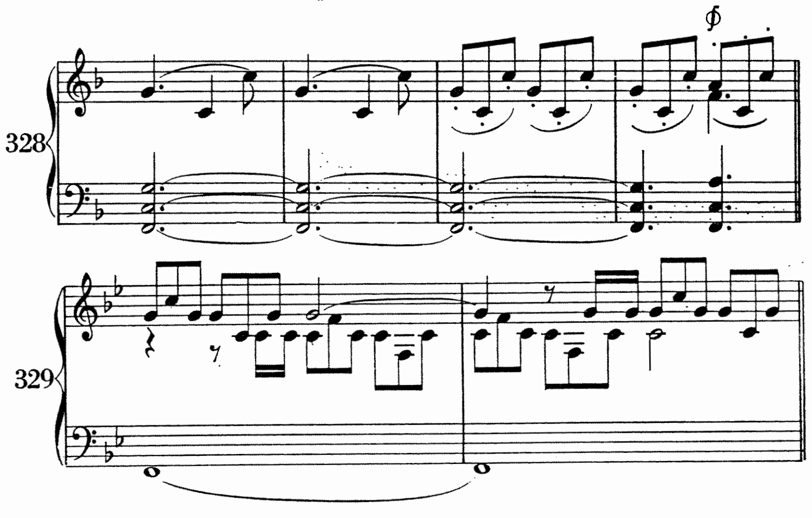
Los acordes por cuartas entran por primera vez en la música –como probablemente todo lo que después se convierte en un procedimiento técnico habitual– como medio expresivo impresionista. Piénsese, por ejemplo, en el efecto del trémolo del violín cuando fue usado por vez primera y se comprenderá que no se trataba de un frío experimento técnico, sino de una idea provocada por una fuerte necesidad de expresión. El verdadero músico escribe lo nuevo y lo insólito de un nuevo complejo sonoro únicamente por una razón: porque tiene que expresar lo nuevo y lo inaudito que le mueve interiormente. Para los seguidores que continúan su labor, esto es sólo una nueva sonoridad, un medio técnico; pero en realidad es mucho más que esto: una sonoridad nueva es un símbolo hallado involuntariamente, y que anuncia al hombre nuevo que en él se manifiesta. Esas sonoridades nuevas, que luego se convierten en características de la obra entera de un artista, suelen aparecer tempranamente. En Wagner, por ejemplo, puede verse cómo en *Lohengrin* y en *Tannhäuser* ocurren ya esos acordes que después serán tan significativos de su armonía. Pero en las obras de juventud ocurren aisladamente, en lugares relevantes, en pasajes que poseen generalmente una expresión extrañamente nueva. Le parece que expresan *todo,* que expresan un *máximo,* que representan un mundo, que dan expresión a un nuevo universo de sensaciones; que *dicen de manera nueva lo que es nuevo: ¡un hombre nuevo!* Esto puede rastrearse fácilmente en Wagner, que está lo suficientemente cerca de nosotros para recordarnos qué había en él de nuevo, y lo suficientemente lejos para abarcarle de manera unitaria y para comprender su evolución y la de sus propias novedades. Partiendo de lo que en su tiempo entendía todo el mundo por música, él siguió ante todo su necesidad de expresarse, sin preguntarse en absoluto por lo bello ni por lo nuevo, por el estilo ni por el arte. Pero sin darse cuenta de que se introducían rasgos que significaban una evolución. Lo uno significa sólo que él no logra conciliar lo que cualquier artesano hubiera realizado impecablemente. Encuentra obstáculos que deberán luego crear un nuevo cauce para su corriente. Lo otro es algo positivo: una idea, una manifestación inmediata, inconsciente, a menudo brutal, a veces casi infantil de su propio ser. Pero el artista joven no se conoce, no siente aún en qué se diferencia de los demás, y sobre todo en qué se diferencia de las obras de arte ya existentes. Sigue en general lo que su formación le dicta, y no está en condiciones de desbordarla por todas partes para seguir sus propias inclinaciones. No la desborda, y cuando la desborda no se da cuenta. Cree que su obra no se aparta en nada de lo que se tiene en su momento por bueno artísticamente, y sólo despierta bruscamente de su sueño cuando la dura realidad de la crítica le hace notar que hay cosas en su obra que no se ajustan a a las reglas –ningún verdadero artista se ajustará jamás por entero–, y que le falta la coincidencia perfecta con los valores medios alcanzados por la cultura. Entonces es cuando comienza a notar cuáles cosas ama y cuáles otras detesta. *El artista que tiene valor se abandona por completo a sus tendencias. Y sólo el que se abandona a sus tendencias tiene valor, y sólo quien tiene valor es artista.* Arrojará la tradición, se sacudirá los resultados de su educación, sus tendencias se colocarán en primera línea, el obstáculo creará un nuevo cauce para su corriente, y un sonido, que sólo era un color marginal en el cuadro anterior de su obra, se expandirá, surgiendo la personalidad. ¡Un hombre nuevo! Esto es una muestra del desarrollo del artista, del desarrollo del arte.

A esto le llaman revolución, acusando al artista, que se somete a esta necesidad y la ama, de todos los delitos posibles seleccionados entre la inmundicia del vocabulario político. Pero se olvida que, todo lo más, puede llamarse a esto revolución analógicamente, y que esta analogía sólo puede mantenerse en algunos puntos *relacionables,* es decir, *semejantes,* pero no en todos los aspectos. Un artista que tiene una buena idea nueva no puede ser barajado con el que coloca una bomba o provoca un incendio. Todo lo más la semejanza entre la llegada de lo nuevo en el terreno espiritual y la revolución política consiste en que durante algún tiempo domina aquello que tiene éxito, y en este lapso lo viejo se siente amenazado por lo nuevo. Pero las diferencias básicas son mayores: las consecuencias, las consecuencias espirituales de una idea, por ser de naturaleza espiritual, son durables; mientras que las consecuencias de las revoluciones, que tienen lugar en el terreno material, son efímeras. Además: jamás ha sido la intención ni el efecto del arte nuevo suplantar o destruir a su predecesor el arte viejo. Por el contrario: nadie ama a sus antepasados tan profunda, tan íntima, tan respetuosamente como el artista que crea algo auténticamente nuevo, porque el respeto profundo es aquí orgullo de casta, y el amor, sentimiento comunitario. ¿Será preciso recordar que Mendelssohn –que era nuevo en su tiempo– exhumó a Bach, que Schumannn descubrió a Schubert y que Wagner despertó una verdadera comprensión para con Beethoven a través de su obra, de su palabra y de su actividad? Mejor es comparar la llegada de lo nuevo con la floración de un árbol: es el devenir natural del árbol de la vida. Pero si hubiera árboles que tuvieran interés en impedir esta floración, entonces es cuando podría llamársele revolución. Los conservadores del invierno tendrían que luchar contra toda primavera, aun cuando la hubieran vivido cien veces y pudieran com-

prender que, al fin y al cabo, había llegado a ser *su* primavera. Una memoria escasa y una inteligencia exigua bastan para confundir devenir y derrumbamiento; para creer que, cuando lo nuevo brota de lo que antes fue nuevo a su vez, vendrá la destrucción de lo antiguo.

Lo impresionista de los nuevos medios artísticos, cuando aparecen por primera vez, se me representa a mí como los balbuceos del ser que deviene; todo sentimiento, sin rastro de consciencia; aún en estrecha unión con la célula germinal que le liga íntimamente al universo como consciencia nuestra; pero ya anuncio de una individuación que más tarde engendrará un tipo raro: uno que se separa de los demás porque está organizado de otra manera. Signo de posibilidades que luego se convertirán en certeza; un presagio envuelto en un misterioso esplendor. Y como estas señales pertenecen a lo que nos *une al sistema del universo, a la naturaleza,* se introducen casi siempre al principio como *expresión de una atmósfera natural.* El arroyo nos recuerda su manantial.

Es curioso que estos hallazgos felices, aunque representen sólo el punto de partida de un desarrollo que luego dejará muy atrás esas primeras formas sintomáticas, nunca pierden del todo su eficacia. Aun cuando en ulterior desarrollo alcance un supremo despliegue artístico, jamás volverá a provocarse una impresión como la que se produjo en su primera aparición. Pienso en el pasaje de la trompa en el último movimiento de la *Sinfonía pastoral* y en la sonoridad de las trompas de caza lejanas al comienzo del segundo acto de *Tristán,* que nunca perderán para nosotros su atractivo, pese a que sus supuestos se han desarrollado ampliamente desde entonces acá:



En Beethoven no se trata de un pedal habitual y de una melodía que elude la tercera, ni en Wagner hay sólo el mero uso de los sonidos naturales de la trompa, pues en otros casos deja a las demás trompas entonar otros sonidos naturales. Esto se nota sin que haya que explicarlo. Y que Beethoven notó la singularidad del pasaje de la *Pastoral* es algo que queda demostrado por su sentido de la forma, que le instó a responder a esa singularidad con otra singularidad congruente que, por así decirlo, sirviera de resolución: *la curiosa entrada rítmica* de la armonía de tónica en la segunda mitad del compás (ej. 328, en 𝄵).

Yo creo que de estos dos pasajes sale todo lo que los compositores modernos han escrito en cuanto a formaciones acórdicas por cuartas. Ciertas sucesiones de cuartas en Mahler, el tema de Yokanaan de *Salomé,* los acordes por cuartas de Debussy y de Dukas pueden ser referidos a los peculiares efectos de pureza que proceden de estos acordes. Quizá a través de esa pureza habla el futuro de nuestra música. Pero la escuchan sólo aquellos que captan la impresión, los impresionistas. El órgano de los impresionistas es un mecanismo afinado con extraordinaria finura, un sismógrafo que registra los movimientos más leves. Los estímulos más delicados mueven su sensibilidad, mientras los más bruscos la destruyen. Seguir estos estímulos delicados que la persona ruda no percibe jamás, porque sólo oye lo ruidoso, es, para el auténtico impresionista, una fuerte tentación. Le atrae lo leve, lo apenas audible y por ello misterioso; esto excita su curiosidad para gustar lo que nunca se ha intentado. Así, la inclinación de lo inaudito a revelarse al buscador es tan grande como la inclinación del buscador por encontrar lo inaudito. Y en este sentido, todo artista verdaderamente grande es un impresionista: la más delicada reacción ante los estímulos más leves le muestra lo inaudito, lo nuevo.

Esto sucede de manera especialmente sorprendente en Debussy. Su impresionismo inserta el acorde por cuartas con tal fuerza, que parece indisolublemente unido a lo nuevo que expresa, y puede considerarse con justicia como de su propiedad espiritual aunque pueda demostrarse que antes de él o contemporáneamente se hayan escrito cosas similares. Quizá esto venga también del hecho de que tales acordes expresan en él una atmósfera natural; pues resuena por doquier como si hablase la naturaleza. Y es evidente que ante el lenguaje de la naturaleza todos los demás quedan en segundo término.

Yo también he escrito acordes por cuartas, como probablemente otros compositores, sin haber escuchado música de Debussy. Quizá incluso antes que él, pero desde luego coetáneamente. Por cuanto sé, lo empleé por primera vez en mi ya citado poema sinfónico *Peleas y Melisenda.*

Aquí ocurren totalmente aislados una sola vez como expresión de una



atmósfera cuyas características me llevaron a encontrar, contra mi propio deseo, un nuevo medio expresivo. Contra mi deseo, pues todavía recuerdo hoy que titubeé antes de escribir esta armonía. Pero no pude evitarlo, dada la claridad con que se me imponía. Sólo bastante tiempo después volví a emplear los acordes por cuartas en mi *Sinfonía de cámara,* sin acordarme de que los había usado antes y sin haber entrado en contacto, en ese interregno, con la música de Debussy o de Dukas. Las cuartas aquí, respondiendo a unas necesidades expresivas completamente distintas (un júbilo impetuoso) constituyen un compacto tema de la trompa:



y se expanden arquitectónicamente sobre toda la obra dando un cuño especial a todo el proceso de la composición. Por eso no se presentan en este caso meramente como melodía o como puro efecto armónico impresionista, sino que su peculiaridad impregna toda la construcción armónica, constituyendo acordes como todos los demás.

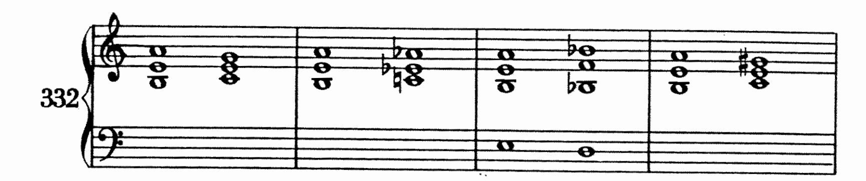
Perdóneseme que me ocupe con tanto detenimiento de mi obra. Pero tengo que hacerlo, pues no sé si algún otro compositor ha empleado antes que yo tales acordes en este sentido, es decir, con sentido armónico (1). En este

(1) Es posible, incluso probable, que otros hayan escrito también estos acordes. Quizá Mahler, Strauss o Pfitzner. Pero no lo sé. No los he visto. O quizá simplemente no me he fijado. De ninguna manera quiero asegurarme en esto la prioridad. Esto me preocupa poquísimo, porque sé bien que no tiene importancia.

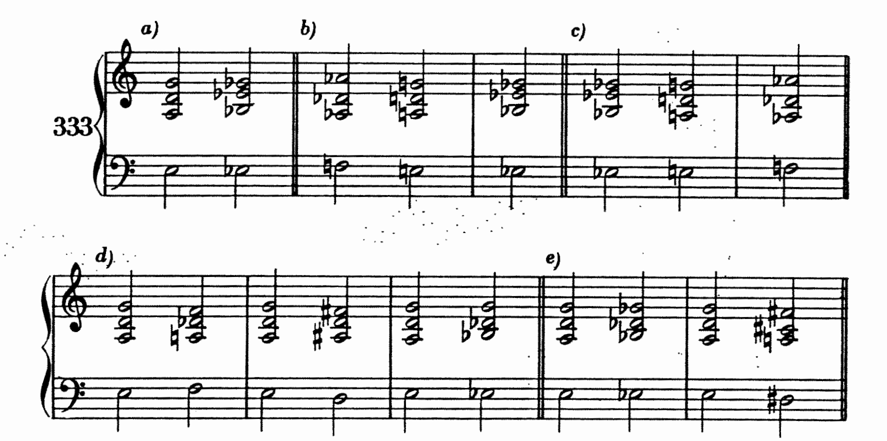
sentido armónico se incluye también el uso como posibilidad expresiva impresionista. Cuando hablo de mí, pues, como dice Karl Kraus, hablo de cosas de interés común.

No todas las formas posibles de acordes por cuartas ocurren en estas y en mis posteriores obras. Expondremos aquí algunas posibilidades.

Podemos tener formaciones acórdicas de tres, cuatro, cinco, seis o más sonidos. Su conjunto permite hacer de ellos un uso variado:



Los acordes a cuatro voces pueden incluso constituirse mediante alteraciones partiendo del sistema de terceras (ej. 333*b* y *c).*



Lo mismo ocurre con las formaciones acórdicas de cinco sonidos. Que, igual que las de cuatro sonidos, pueden ser representantes de una dominante, de la que proceden por alteración hacia abajo de la fundamental (si se admite esto), de la séptima y de la quinta en el acorde de cuatro sonidos por cuartas; mediante alteración hacia arriba y hacia abajo de la fundamental *(la*♭ a *la*



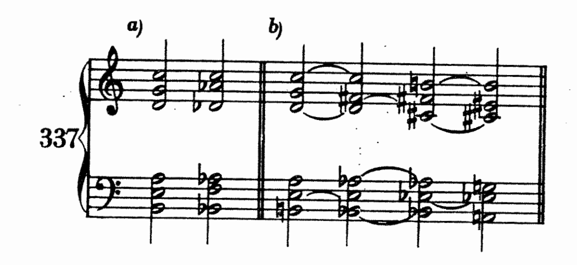
natural o *si*♭♭, y *la* ♭a *sol),* con alteración hacia arriba y hacia abajo de la quinta *(mi* ♭ a *mi* natural y a *mi*♭♭), y manteniendo quieta la tercera en el acorde de cinco sonidos. He utilizado aquí inversiones. Pero si no se teme a las quintas paralelas, pueden usarse, naturalmente, también en estado fundamental.



En el ejemplo 335 aparecen algunos enlaces de acordes por cuartas con acordes normales. El acorde por cuartas de seis sonidos contiene una novena menor (con el bajo), y es, pues, entre los acordes por cuartas, la primera disonancia "áspera". Se preferirá entonces tratar primero la novena, resolviéndola de alguna manera. Presento sólo aquellos enlaces que ofrecen una resolución de dicha novena:

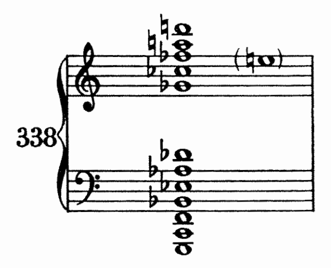


Nótese bien que se han indicado únicamente las resoluciones sobre los acordes más usuales, y que los menos usuales se han omitido, aunque su empleo apenas puede provocar ninguna controversia, como puede verse en el ejemplo 337*a*:



El ejemplo 337*b* muestra cómo, haciendo descender tres sonidos *(si* a *si*♭, *la* a *la*♭ y *sol* a *fa*♯), surge el acorde de tonos enteros a seis partes (es un enlace que ocurre también en mi *Sinfonía de cámara),* y cómo se pasa otra vez a un acorde por cuartas a seis partes haciendo descender los otros tres sonidos que quedan *(do* a *si, re* a *do*♯ y *mi* a *mi*♭).

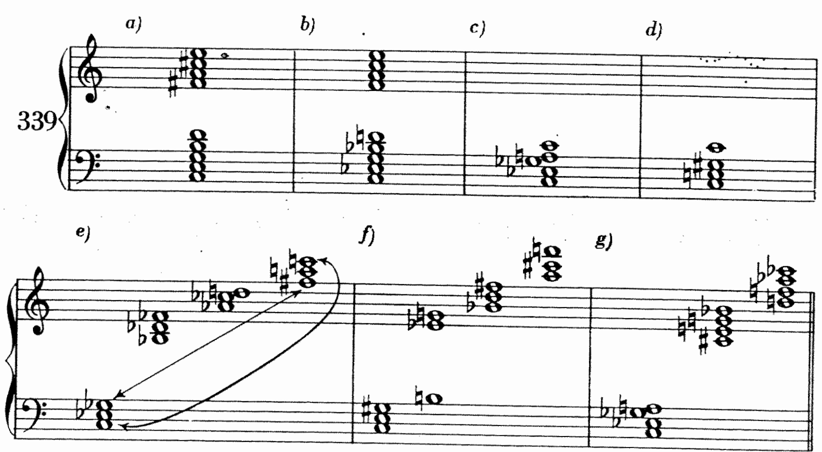
Naturalmente es también posible señalar acordes por cuartas de siete, ocho, nueve o más sonidos. Como no los conozco como tales acordes por cuartas, aunque yo mismo los haya escrito, prescindo de exponerlos teóricamente. Quizá aquí la teoría podría estimular un uso, pero no anticiparse jamás a los acontecimientos, como he dicho repetidamente. Hay otra cosa que podría animarme a proseguir este sistema: la construcción por cuartas de los acordes lleva a un acorde que contiene los doce sonidos de la escala cromática, obteniéndose así una posibilidad de análisis sistemático de los fenómenos armónicos que ocurren en las obras de algunos de nosotros: los acordes de siete, ocho, nueve, diez, once y doce sonidos.



Tales formaciones verticales han sido utilizadas no sólo por mí, sino también por mis alumnos el Dr. Anton von Webern y Alban Berg. Y no están muy alejados de estos procedimientos, si bien siguiendo un camino más próximo al de Debussy, Dukas y quizá Puccini, el húngaro Béla Bártok y el vienés Franz Schrecker. Visto que, a lo que parece, los compositores más dotados entre los jóvenes se inclinan a usar acordes de este tipo (1), sería poco útil tratar hoy de sistematizarlos, ya que la escasa distancia que nos separa de tales fenómenos no nos deja verlos claramente. Pero la construcción por cuartas permite, como se ha dicho, la inclusión justificada de todos los fenó-

(1) La lista de los que emplean hoy (1921) estos procedimientos es ya muy larga. No me parece que se rebaje el valor de mi libro porque, dándole actualidad, tome contacto con acontecimientos del día. Tampoco la cantidad y cualidad de los compañeros de lucha me produce una total satisfacción. Para ellos, naturalmente, existe una nueva "dirección", y se llaman a sí mismos atonales. Tengo que apartarme de este término, pues yo soy músico y no tengo nada que hacer con lo atonal. Atonal podría simplemente significar: algo que no tiene nada que ver con la naturaleza del sonido. Ya la expresión "tonal" se usa impropiamente si se entiende en un sentido excluyente y no incluyente. Sólo debe entenderse de manera incluyente: todo lo que procede de una sucesión de sonidos, sea por relación directa con una única fundamental o sea mediante nexos más complejos, constituye la tonalidad. Es evidente que basándose en esta definición, que es la única justa, no se puede establecer racionalmente un oponente que corresponda a la palabra "atonalidad". ¿Cómo introducir esta negación si todo, o todo lo que procede de una sucesión de sonidos debe caracterizar a la atonalidad? Una pieza musical ha de ser siempre tonal, al menos porque entre sonido y sonido tiene que existir una relación que permita a éstos, sean sucesivos o simultáneos, constituir una sucesión inteligible como tal. Quizá entonces la tonalidad no resulte perceptible o demostrable, y estas relaciones se vuelvan oscuras y difíciles de captar, o incluso incomprensibles. Pero lo que no se podrá es llamar "atonal" a una relación de sonidos, cualquiera que sea, lo mismo que una relación de colores no podría ser designada como "inespectral" o "incomplementaria". No se dan esas antítesis. Por otra parte, no se ha estudiado la cuestión de si lo que encierran tras de sí estas nuevas sonoridades no es una tonalidad constituida por una serie de doce sonidos [*Zwölftonreihe*]. Probablemente de esto se trata, y tendríamos entonces un fenómeno paralelo a la situación que condujo a los modos gregorianos, de la que he dicho: "se sentía el efecto de una fundamental, pero no se sabía cuál era, y por eso se probaba con todas" (primera nota del cap. IV). Tampoco aquí se sabe bien, pero proba-

menos de la armonía; si se supone que ocasionalmente pueden eliminarse también sonidos del centro, que, por ejemplo, un acorde pudiera constar de los sonidos primero, segundo, cuarto y décimo, entonces podrían obtenerse igualmente los acordes del sistema de terceras. Pero la construcción por terceras, lo mismo si se alinean terceras exactamente iguales entre sí o si se elige una sucesión de terceras de distinta magnitud, no produce este resultado sin que pronto surjan repeticiones de sonidos. Siempre que alterna una tercera mayor con una menor (acordes mayores) aparece, ya en el noveno sonido, una repetición del segundo (ej. 339*a*). Los acordes menores dan esta repetición ya en el octavo sonido (ej. 339*b*). Con sólo terceras menores sólo obtenemos cuatro



blemente existe. Si no hay más remedio que buscar un nombre, se podría pensar en "politonal" o en "pantonal". Pero en todo caso lo primero que hay que establecer es si esta música no es sencillamente otra vez tonal. Esto es un absurdo; y es cosa cierta que entre los atonalistas –hago aquí una excepción con el vienés Josef Hauer, cuyas teorías, aunque encuentro en ellas exageraciones, son profundas y originales, cuyas obras, aun allí donde me parecen más "ejemplos" que verdaderas composiciones, denotan un talento creador, y cuya postura, por su valor y abnegación, le hace digno de respeto en todos los aspectos –hay muchos que harían mejor en ocuparse de cosas realmente atonales en vez de confeccionar composiciones tan malas, aunque me parece que –al menos mientras usen sonidos– no lograrán nada atonal. Lo que es triste es que la idea de que "hoy se puede escribir todo" aparta a muchos jóvenes de aprender algo conveniente, de comprender las obras de los clásicos, de adquirir una cultura. Pues antes también se podía escribir todo, sólo que no salía bien. Sólo los grandes maestros no pueden jamás escribir todo, porque tienen que hacer lo que es necesario: cumplir su tarea. Prepararse con toda aplicación, entre mil dudas sobre las propias dotes, con mil escrúpulos de no haber comprendido bien lo que comporta una fuerza superior: todo esto está reservado sólo a los que tienen el valor y el entusiasmo de aceptar las consecuencias y la carga que se les impone contra su misma voluntad. Esto es algo muy distinto de seguir por capricho una dirección cualquiera. Y mucho más arriesgado.

256

sonidos diferentes (ej. 339*c*), y con sólo terceras mayores, tres (ej. 339*d*). Si se toman dos terceras menores y una mayor se consiguen diez sonidos diferentes. Pero el décimo y el duodécimo son repeticiones de sonidos precedentes de esta construcción, y sólo el undécimo es nuevo (ej. 339*e*). Un sistema semejante parece corresponder bastante menos al modelo natural que el sistema de cuartas, pues su fundamento, dos terceras menores, sólo tiene en común con la idea de la tríada mayor el principio de la construcción por terceras. Lo mismo vale para los dos intentos de los ejemplos 339*f* y 339*g*. Desde luego se obtienen con ellos todos los sonidos. Pero están basados en dos productos inequívocamente artificiales del sistema: la tríada aumentada en un caso, y el acorde de séptima disminuida en el otro.

El que la tesis básica de la naturaleza gradual de las disonancias me lleve al rechazo de los sonidos extraños a la armonía y a la osadía de considerar insuficiente el sistema de la construcción por terceras y de tener en cuenta la posibilidad de un sistema de cuartas, llevará a los defensores del arte antiguo (que, por otra parte, yo no sólo no ataco, sino que lo entiendo probablemente mejor y lo respeto más íntimamente), pero sobre todo a los autores de tratados que están anticuados porque se atienen a una malentendida estética, a escandalizarse. Así, por ejemplo, he sabido que un tal, que tuvo conocimiento, por una indiscreción, de algunas páginas del manuscrito y de algunas indicaciones sobre el contenido de este libro, dijo que era una gran apología de la música moderna. No es que esto me moleste, pero tengo que rebatirlo porque es inexacto. Pues la música moderna más necesita ser tocada que defendida, y el interés en defenderla de quienes la atacan decrece conforme va resultando cada vez más evidente que sus acusadores se aniquilan a sí mismos cuando oponen la crítica a la obra, la impotencia a la potencia creadora, la esterilidad a la productividad. Su inactividad en el terreno creador les arrebata toda esperanza en el futuro, pero se convierte en un crimen cuando, fingiendo actitudes creadoras, exigen con voces destempladas el máximo respeto para su sistema, colocándolo más alto que las obras reales. Esto no significa desprecio por el sistema. Por el contrario, admiro sin envidia, casi hasta la sinrazón, a los que tienen las dotes, que a mí me faltan, para construir un sistema. Al Dr. Heinrich Schenker, por ejemplo, aunque no alcanza nunca una claridad completa, le considero digno de respeto y de estima porque es uno de los pocos que verdaderamente ha intentado un sistema. Y más aún porque ama con la misma pasión que yo las obras de arte del pasado hasta el punto de que, si en lo referente al presente y al futuro de nuestro arte estamos muy alejados, en lo referente al pasado nos encontramos muy próximos. Pero si ahora él (según he oído) en un nuevo libro de contrapunto habla del ocaso del arte de la composición y afirma que hoy ya nadie puede

componer, entonces no se sitúa muy por encima de los lisiados plañideros que gimen por "el buen tiempo pasado". No es que haya que estar satisfecho del tiempo en que uno vive. Pero no porque no sea ya el bueno y viejo tiempo pasado, sino porque aún no es el mejor, futuro y nuevo. De estos ataques gratuitos nuestro arte no tiene necesidad de ser defendido. La vehemencia con que se manifiestan es interesante psicológicamente, pues muestra que los fieles defensores del arte antiguo están muy inseguros del resultado de su defensa y de nuestra lucha. Barruntan y temen que el arte antiguo pueda vencer de nuevo y conquistar para el arte nuevo, su hermano menor, un lugar de honor a su diestra.

Si, según la buena sabiduría militar antigua, toda operación de defensa debe ser emprendida atacando, también en nuestro caso una buena defensa apenas deberá diferenciarse de un ataque: el que busca conocimientos teóricos, pero *poniendo en su base juicios estéticos dados sin examinar si esta estética y esos juicios son exactos,* teorizará mostrando sólo una aspiración: acarrear demostraciones para esos juicios; y sus teorías carecerán de valor. Aquí ataco yo abiertamente y me honro con el deseo de aniquilar; no soy un defensor, como ellos. Pues –y esta es la mayor diferencia entre nosotros– yo me he planteado los problemas y no los he volatilizado, como, por ejemplo, ha hecho Riemann, que está tan orgulloso de haber logrado con su teoría formular las reglas más rígida y estrictamente, y no se da cuenta de que precisamente por eso quedará superado antes.

También Mayrhofer, cuyo libro *El sonido musical* hubiera yo quizá leído hace tiempo si no estuviera escrito tan pedantemente, parece detenerse ante la misma frontera. También él está a punto de ofrecer una teoría; lo cual sería una proeza, pues hasta ahora nos falta una teoría. Pero califica a la disonancia de complemento necesario de la consonancia, acentuando así las relaciones de oposición, y por eso dudo que llegue adonde podría haber llegado quizá sin ese compromiso entre estética y experiencia. Sería una lástima, porque me parece que (dejando aparte su curiosa terminología, que da nombres sin exponer su contenido preciso) va bien encaminado. Pero, aun partiendo de la estética y pactando con ella, es posible que encuentre algo exacto.

Para mí, en cierto aspecto, ha sido más fácil que para los teóricos que no son compositores. Pues su estética no era para mí algo ya dado, porque mi fantasía, mi oído y mi sentido de la forma me imponían otra. Para mí todas esas prohibiciones y preceptos que ellos se esfuerzan en fundamentar estaban eliminados de antemano por mi pensamiento musical, que me mostraba lo contrario. Así que la pregunta sobre si la estética tenía razón me brotaba de los labios. Y no fue la reflexión la que me decidió en principio en contra, sino mi sentido musical. Y si luego, con la reflexión, he llegado a estos resul-

tados, no ha sido por defenderme. Sino que tenía la sensación de que yo no hacía sino narrar, informar, describir cómo ocurren en realidad las cosas en la creación artística. Mi oído había dicho: sí –¡pero el oído constituye toda la inteligencia de un músico!

Quizá he inventado algo que ya existía, pero lo he inventado, no escogido. Lo he sacado al exterior (es decir, lo he inventado) porque lo he vivido. He vivido cómo a mi inteligencia le resultaba imposible mejorar una idea musical mala, y me he dicho que esto no podía ser una casualidad. Que tenía que haber una ley subyacente. He aquí la ley: *la idea musical* misma. Llegué así a un punto en que hube de meditar sobre la relación del oficio con el arte. Comprendí luego que el arte y el oficio se parecen entre sí como el vino al agua. Desde luego, el vino tiene agua, pero el que parte del agua es un fabricante de potingues. Se puede también meditar solamente sobre el agua; pero entonces es precisa una separación radical. Esto me ha llevado a no considerar la enseñanza de la composición sino como la mera enseñanza de un oficio. Con esto queda resuelto el problema, pues las necesidades artesanales no obligan al arte. Como considero que la falta de utilidad (junto con la expresión) es lo más alto del arte, he planteado la enseñanza del oficio como un mero objetivo práctico. Era aquí lo conveniente, incluso lo inevitable. No en otro terreno. Pues son dos cosas que no tienen nada en común.

XXII

VALORACION ESTETICA DE LOS ACORDES DE SEIS Y MAS SONIDOS

No recomiendo al alumno servirse en sus tentativas composicionales de las armonías aquí expuestas a no ser que ocurran también en otros tratados más antiguos. Sus trabajos, ya se sirva de medios modernos o rancios, serán buenos o malos según la relación que exista entre su talento innato –que tenga algo que decir– y su capacidad para expresarlo. El profesor sólo tiene influencia sobre uno de los componentes de esta ecuación, sobre la capacidad de expresión. Y quizá ni siquiera sobre eso; incluso dudo que pueda ser aumentada por la participación de auxilios técnicos. Al imitar la técnica de los modelos, el alumno no aprende a expresarse *a sí mismo.* Propiamente, al verdadero artista no se le puede enseñar. Se le muestra "cómo debe hacerse", alegando que otros lo han hecho así, pero esto podrá ser una enseñanza artística, no una enseñanza del artista. La capacidad de expresarse no depende ciertamente de la clase y número de medios artísticos que se tengan a la disposición. Pero la incapacidad sí. Y sólo puede desarrollarse de la mano de esos medios artísticos, pues no depende de lo que brota de sí misma, sino que vive de lo que los otros han creado. La obra de los verdaderamente dotados no presenta exteriormente, a fin de cuentas, más que unas relaciones mínimas con las obras que le han servido de modelo. Porque se ha observado a sí mismo; porque, a través de esa autoobservación se ha desarrollado partiendo de sus condiciones previas, de sus modelos, que quizá al comienzo le sirvieron de apoyo, de muletas, para los primeros movimientos. Porque, finalmente, no escribe *lo que está de acuerdo con el arte,* sino lo que está *de acuerdo con el artista.*

Esto parece contradecir la idea de que entre Mozart y Beethoven, por ejemplo, aunque hay diferencias esenciales de estilo claras hoy para todo el mundo, tales diferencias no son lo suficientemente grandes como para que pudiera afirmarse que en uno actúan unas leyes diversas que en el otro. Por el

contrario, hay pasajes, incluso frases de Mozart, que podrían ser casi de Beethoven, y otras de Beethoven que podrían ser casi de Mozart. Si retrocedemos más, hasta los siglos XVI o XVII, las diferencias son para nosotros tan exiguas, que cualquier confusión o intercambio serían posibles. El alejamiento del objeto es tan enormemente nivelador porque borra las diferencias entre las personalidades; apenas puede distinguirse claramente (no sólo estilísticamente, sino quizá incluso por lo que respecta al contenido) un artista de otro; se percibe sólo lo común, y de ahí se abstrae la medida artística. A determinada distancia ya no se percibe más que el espíritu de época. Quien pueda situarse con más perspectiva, percibirá el espíritu de la humanidad. En esa lejanía, las personalidades desaparecen como individuales, pero lo que expresan –la humanidad, lo que de mejor hay en ella– se hace visible. Las más altas cimas, que están más cercanas al observador, y que hacen remontar hasta arriba, a través de los vasos capilares y desde la profundidad, lo mejor y más exquisito, sólo ellas representan el espíritu de la humanidad. Este es el efecto del alejamiento, que primero produce una disminución y luego vuelve a aumentar las cosas: las personalidades, las cimas, vuelven a ser visibles, aunque de otra manera. Se ve que están relacionadas entre sí, y de qué modo; pero no se ve ya lo que descubría la cercanía: que están radicalmente separadas, porque esas interrelaciones *no son ya las del arte, ni las de los medios artísticos, sino otras más profundas.*

Desde luego, observando desde una distancia media, puede encontrarse una línea, como ya he dicho, que muestre el camino de los medios artísticos y de las normas artísticas. Y si se admite que el segmento mínimo de una curva puede ser considerado como una línea recta infinitamente pequeña, una ilusión óptica semejante es admisible también en el sistema circulatorio que indica los caminos del desarrollo de los medios artísticos. Desatendiendo las desviaciones pequeñas, esto puede muy bien formar una línea. Incluso debe serlo, pues es común la meta última. Y hay algo que también es común: nuestras fronteras extremas.

El ojo que quiera lanzarse a la consideración del arte debe ser capaz de acomodarse a todas estas distancias. Las imágenes que muestra la lejanía son tan importantes como las de la proximidad. Pero desde la lejanía sólo podemos observar el pasado. Si pudiéramos ver de lejos el presente, terminaría toda lucha. Pero no podemos quedar dispensados de la lucha aunque su resultado estuviera predeterminado. Sabemos su resultado. Sabemos quién vencerá. Como en las maniobras militares, en las que el vencedor está previsto de antemano. Y sin embargo, el combate debe ser dirigido con la misma seriedad como si el resultado pudiera cambiar. Debemos pelear con el mismo apasionamiento que pondríamos si no supiéramos qué idea iba a triunfar. A pesar

de que esta idea vencería igualmente si no luchásemos, puesto que su victoria está predeterminada. Quizá también nuestra lucha está predeterminada; en todo caso, la pasión está justificada.

La cercanía, el presente que nosotros sentimos de la manera más poderosa y más inmediata, nos muestra a la personalidad viviente dispuesta a la lucha, en violento desacuerdo con su medio ambiente. Las personalidades se diferencian nítidamente; casi parece como si no tuvieran nada en común, como si cayeran completamente fuera de la línea de la evolución, que nada les une con el resto de la humanidad. Y, así como en las maniobras el que está destinado a ser derrotado tiene que tratar de volver a su favor aquella situación preconcebida, la idea que ha de perecer disputa cada palmo de terreno. Y así como en las maniobras el vencedor previsto no se limita a quedarse con las manos en los bolsillos sino que tiene que actuar como si de lo contrario pudiese ser vencido, así la idea que ha de vencer lucha con la misma violencia, aun cuando ello no cambie nada. En posición de combate, con todos los músculos en tensión, cada movimiento tiene una meta y un objetivo. Esta es la situación en la que la cercanía nos muestra a la personalidad activa.

La cercanía nos enseña la diversidad, y la lejanía la comunidad. El presente nos muestra las divergencias entre las personalidades, y una distancia media nos muestra la semejanza de los medios artísticos; pero la gran distancia supera ambas cosas, y nos muestra a las personalidades como diversas, pero nos muestra también lo que realmente las une. Muestra que lo más importante de la personalidad es su inmersión en lo más profundo de su propio ser, y esto expresa la esencia de la humanidad.

Y esto procede de la capacidad para escucharse a sí mismo, para mirarse a sí mismo profundamente, cosa que apenas puede ser adquirida, pero que en todo caso no puede ser enseñada. El hombre medio parece poseer esta capacidad sólo en unos pocos momentos elevados, pero en general parece vivir más apoyándose sobre unos principios que sobre sus propias tendencias. Pero el que tiene unos principios reales –los principios de la humanidad– vive en sus propias tendencias. Y éstas, por lo demás, coinciden con los principios de la humanidad, aunque él no lo sepa; pero quizá lo barrunta.

Y entonces todo lo que llamamos medios artísticos, estilo, propiedades que el mediocre cree necesario imitar para llegar a ser artista, todo ello resultan cuestiones marginales, que, a lo sumo, pueden ser consideradas como valores sintomáticos. La semejanza estilística de las obras maestras de una época ya alejada de nosotros se explica ante todo por la distancia exterior, y desaparece cuando nos aproximamos. Y la línea recta del desarrollo de los medios artísticos es, en una observación detenida, algo múltiple y complejo. Pero todo lo que constituye el estilo es característico, todo lo más, de la época en

que el artista luchaba con sus contemporáneos. Es un mero síntoma en el que los contemporáneos deben reconocer cuáles son los hombres auténticamente importantes. Pero carece de significación con respecto a lo que nos muestra la lejanía.

Así, pues, la enseñanza que ha de recibir un artista podría ser, sobre todo, ayudarle a escucharse a sí mismo. La técnica, los medios artísticos, no pueden ayudarle. Estos podrían ser una especie de saber oculto, al que sólo tuviera acceso el que lo encontrase por sí mismo. Quien se escucha a sí propio, adquiere esta técnica. Por otro camino que el de los métodos de enseñanza, quizá dando rodeos, pero con una seguridad infalible. Pues escuchará lo que es común a todos, y lo que le diferencia de los demás quizá no es la manera de escuchar, sino precisamente que lo escucha. Y el "cómo" de los procedimientos artísticos antes aleja que acerca al "qué" del arte.

Por eso no recomiendo al alumno el empleo de procedimientos artísticos modernos. Cierto que debe ejercitar su mano para alcanzar una capacidad que le permita realizar lo que le exija su espíritu. Pero para esto bastan los medios antiguos. Los nuevos no perjudican. Pero quizá hay aún sobre ellos un derecho de propiedad, un orgulloso derecho de propiedad que se niega a dar vía libre a todo el que no se esfuerce por conquistarla. El que se esfuerce, encontrará el camino; y lo encontrará de manera que justifique su uso. Para él la vía está abierta; pero para los otros, para los que sólo quieren ejercitarse, debe quedar cerrada. Finalmente, llegará ese camino a ser un patrimonio común, pero al menos entonces los que lo frecuenten no querrán ya aprender "cómo se llega a ser una personalidad".

Puesto que no recomiendo estas armonías, tal razón me hace considerar innecesario el valorarlas estéticamente. Quien llegue a ellas por sí mismo no necesitará ningún guía que se las explique. Su oído y su sentido de la veracidad le conducirán con más seguridad que todas las leyes artísticas. Pero hay aún otra razón por la que puedo prescindir tranquilamente de esa valoración sin quedar por ello por debajo de lo que ofrecen otros tratados. Las antiguas teorías presentan un sistema en el que aparece lo que la experiencia ha definido como bello. Pero presentan también otras cosas que no recomiendan y que incluso prohiben. El método es el siguiente: se dispone de un número de posibilidades de combinación y se excluyen, por medio de excepciones, aquellos casos que se consideran inútiles. Pero un sistema con excepciones no es un sistema, o es insuficiente. Con respecto a las excepciones he demostrado que sus fundamentos son la mayoría de las veces falsos, y que –y esto me parece lo más importante que podría aprenderse en este libro– son sólo la expresión de un determinado gusto artístico cuya única relación con el gusto natural es que aquel resulta siempre inferior. Estas excepciones son sólo una imperfecta adecuación a la naturaleza, mientras que la meta que este libro se propone es una adecuación más perfecta. Cada vez más perfecta, siempre más allá. Así las reglas son, en el mejor de los casos, indicadoras del grado de penetración en los datos naturales; no son, pues, leyes eternas, sino algo que se desmorona constantemente ante cada hecho nuevo. ¿Iba yo a dar semejantes leyes, prescribiendo valoraciones y haciendo excepciones? Nadie que me haya seguido por mi camino y esté de acuerdo conmigo podría exigirme esto.

Supongo que se me objetará: ¿cómo va a distinguirse al conocedor del chapucero si no se establece lo que está bien y lo que está mal? Tengo que decir que no me importa mucho distinguir esencialmente al conocedor, tal y como suele describírsele, del chapucero. Ese conocedor, cuya sabiduría consiste en conocer bien y respetar todas las leyes, tiene poco de respetable. Es realmente difícil distinguirle del chapucero, y además es superfluo. El conocimiento del artista no tiene nada que ver con esto. El artista no hace lo que los demás consideran bello, sino sólo lo que le es necesario. Si a sus obras quieren aplicarle los demás unas leyes de belleza, es asunto de ellos –si es que no pueden vivir sin leyes de belleza– encontrar aquellas que son practicables. Pero ¿son verdaderamente necesarias? ¿No puede gustarse una obra de arte sin conocer estas leyes de la belleza? ¿Y la impresión que el arte produce al profano que no sabe nada de la tablatura? Schopenhauer explica la admiración de los mediocres ante la gran obra de arte por el criterio de autoridad. Esto es cierto para la gran masa. Pero yo he encontrado, entre los profanos, personas cuyos órganos de percepción eran mucho más finos que los de la mayoría de los profesionales. Y estoy seguro de que hay músicos más sensibles para la pintura que muchos pintores, y pintores más sensibles para la música que la mayoría de los músicos. Quien no admita esto, habrá de aceptar al menos que –si es que tiene sentido ampliar la comprensión del arte– la capacidad de discernimiento y de sensibilidad del profano es un presupuesto imprescindible. ¡Si siente el arte, tendrá que valorarlo, si es preciso! Y si puede valorarlo por sí mismo, las leyes de la belleza le resultarán superfluas. ¿Para quién son, pues, estas leyes? ¿Para el crítico? Quien es capaz de distinguir con el paladar una fruta buena de una mala no tiene por qué expresar esta diferencia con una fórmula química, ni necesita tal cosa para explicarse el fenómeno. ¿Puede juzgar un alimento el que no tiene paladar? ¿Y de qué le servirá a este una fórmula química? Y además: ¿estaría en condiciones de aplicarla? Y en este caso, ¿con qué objeto la aplicaría? ¿Tiene el alumno necesidad de las leyes para saber hasta dónde puede llegar? Ya he dicho hasta dónde puede llegar: ¡Hasta donde le lleve su naturaleza, que debe esforzarse en escuchar con exactitud si quiere ser un artista! Si quiere ser sólo un arte-

sano, los obstáculos se presentarán por sí mismos; estos mismos obstáculos que le separan del arte le impedirán ir lejos. Y el joven de talento, ¡que se arriesgue a equivocarse y que vaya más allá de toda limitación! Si no llega a ser nada de particular porque haya ido demasiado lejos o porque se haya quedado demasiado cerca, poco importa. Pero los locos tienen siempre miedo de ser tomados por locos, es decir: de ser reconocidos. Temen que un trapacero los enrede. Esta inseguridad les exige una protección. Casi me parece que las leyes de la belleza, no pudiendo en esta forma al menos ser fines en sí mismas, pudieran tener un objetivo: proteger a los inferiores de los que los toman por locos. O quizá también servir de protección a los inferiores frente al avasallamiento de una nueva belleza. Nada teme tanto el mediocre como el verse obligado a cambiar su concepción de la vida. Y se impone así un ideal que es la expresión de ese miedo: el carácter. El hombre de carácter, que es (parafraseando las palabras de Karl Kraus) aquel cuya arteriosclerosis procede de su concepción del mundo.

Pero, expuestas bajo otra forma, las leyes de la belleza podrían ser un fin en sí: como descripción precisa de los efectos comunes al mayor número posible de obras artísticas. Como intento de referir el mayor número posible de efectos al menor número posible de causas comunes. Como intento de ordenación de los fenómenos para dar una perspectiva de conjunto. Esto podría ser un fin en sí, pero debería conformarse con ello y no sacar jamás la conclusión de que lo que aparece en la mayoría de las obras de arte deba ocurrir igualmente en todas las demás. Con eso bastaría; pues es más de lo que puede exigirse, pero el máximo que se podría admitir.

Se me preguntará que por qué escribo un tratado de armonía si deseo que la técnica musical se convierta en una ciencia oculta. Podría responder simplemente: la gente quiere aprender, y yo quiero enseñar; es decir, difundir lo que considero bueno; y por esto enseño. Pero es que creo que se debe aprender. El artista debe aprender quizá sólo para cometer errores de los que ha de liberarse luego. La onda de fuerza que barre el error limpia también el camino de otros obstáculos que lo ensuciaban. Un catarro de ojos se curará cuando se provoque una inflamación. El proceso curativo no sólo sana esta inflamación, sino la verdadera enfermedad. Pero además el artista debe aprender porque no todo el mundo ha de empezar desde el principio y experimentar en sí mismo todos los errores que acompañan al saber humano en su camino. Se puede y se debe hasta un cierto punto confiar en nuestros antecesores. Sus experiencias y observaciones están en parte basadas en la ciencia; pero otra parte –que no sé si es la más digna de confianza– descansa en el inconsciente, en el instinto. Es justificado, y aun obligado, dudar. Pero independizarse del instinto es tan difícil como peligroso. Pues junto a lo exacto y a lo equivocado, junto a las experiencias y observaciones heredadas de nuestros predecesores, junto a lo que tenemos que agradecer a su pasado y a nuestro pasado, yace quizá en el instinto una capacidad en desarrollo, un conocimiento del futuro; y quizá también otras posibilidades de las que el hombre llegará a ser consciente, y que hoy sólo puede, todo lo más, presentir y entrever, pero no realizar. La creación del artista es instintiva. La consciencia tiene en ella poco influjo. El siente como si le dictasen lo que hace. Como si hiciera sólo lo que procede de una fuerza interior cuyas leyes no conoce. Es el ejecutor de una voluntad oculta, de su instinto, de su inconsciente. No sabe si se trata de algo nuevo o viejo, bueno o malo, bello o feo. Siente sólo el impulso al que debe obedecer. Y en este impulso puede expresarse lo viejo o lo nuevo. Cosas que dependen del pasado y cosas que muestran el camino del futuro. Viejas verdades o nuevos errores. Su naturaleza musical, sea heredada de un antepasado músico o adquirida estudiando las obras del pasado; pero también quizá el efluvio de una fuerza buscadora de caminos nuevos. Lo verdadero o lo falso, lo nuevo o lo viejo, lo bello o lo feo, ¿cómo puede saberlo quien sólo sigue un instinto? ¿Quién se atrevería a diferenciar en el impulso, en el inconsciente, lo verdadero y lo falso? ¿Quién se atrevería a diferenciar el saber heredado de los antepasados y el poder de presentimiento concebido por el espíritu? El artista aprende, quiera o no quiera; porque ha aprendido ya antes de estar en situación de ponerse a aprender. En su impulso profundo, en su inconsciente, hay un tesoro de vieja sabiduría que él pondrá de manifiesto aun sin quererlo. Lo que el maestro le enseña no dañará más al artista de lo que ha aprendido de esa manera, antes de tener consciencia de ello.

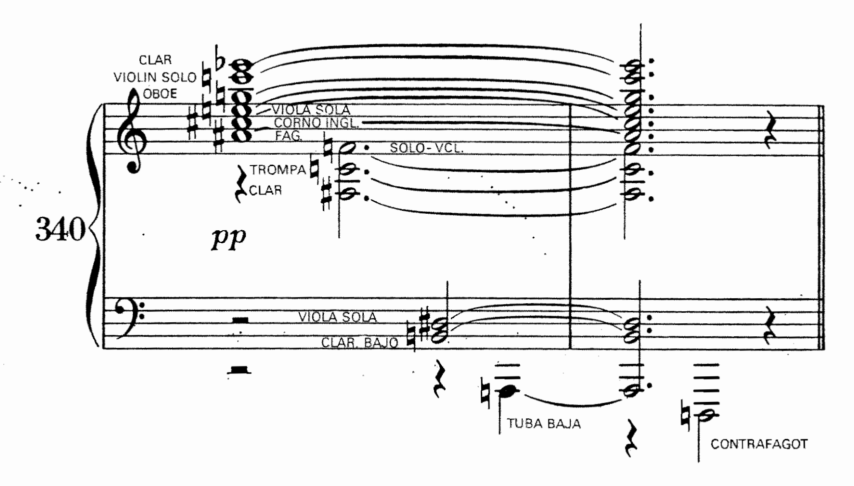
Y luego está el medianamente dotado, el que propiamente no es productivo en el sentido más elevado. Este, sobre todo, tiene que aprender. Para él la enseñanza es un fin en sí. Su tarea es tomar por ciencia lo que propiamente es sólo creencia. El saber le hace fuerte, en tanto que al otro le basta la creencia. Al comienzo no encuentra nada en sí mismo, y si comenzase a medio camino no podría seguir adelante. Si quiere continuar en el nivel medio, tal y como ha nacido, debe mantener siempre constante la distancia hacia arriba y hacia abajo; y si el superior progresa, él debe seguirle a la distancia correspondiente. No tiene necesidad de descubrir lo que ya está descubierto, y no puede descubrirlo porque entonces sería uno de los superiores, pero tiene que aprenderlo. No es necesario ni posible protegerlo de los errores. Pero la enseñanza puede conducirlo adonde debe estar si quiere representar un buen término medio. Y ya que él mismo no puede producir nada de valor, vale la pena enseñarle al menos a valorar lo que hacen los otros. Dice Adolf Loos: "Son relativamente abundantes las gentes que producen, pero relativamente escasas las capaces de consumir". Esto podría ser también la meta de la

enseñanza: orientar a los consumidores. No, desde luego, enseñándoles las reglas de la belleza, sino ampliándoles su horizonte.

Pero hay también otra razón, y quizá la más convincente: la exposición de un método de enseñanza puede ser un fin en sí mismo. Aun sin dirigirse a un alumno real, puede hablarse a un alumno imaginario. Quizá el alumno no sea más que una proyección del profesor hacia fuera. Cuando el profesor se dirige al alumno, se habla a sí mismo: "Hablando contigo me hablo a mí mismo". El se enseña a sí mismo, él es su propio maestro y su propio discípulo. Si hace público su trabajo cuando quiere crear claridad al despejar el terreno de los escombros de viejos errores e introduce quizá otros errores nuevos en su lugar, pero que permiten una mirada hacia el porvenir, se encuentra en el mismo caso que si crea una obra de arte y la entrega al público. El lucha consigo mismo y el público le escucha porque sabe que ese es su quehacer.

Así, pues, puedo prescindir tranquilamente de dar una valoración estética de estas nuevas armonías. Quizá esto sea posible más adelante, o quizá no. Quizá esta valoración sea buena, pero probablemente no. Es de esperar que entonces se sea lo suficientemente inteligente para darse cuenta de que los otros casos son los hasta ahora tenidos por buenos, mientras que estos no lo son de momento, pero probablemente más tarde resulten válidos. Sin embargo, no quiero dejar de señalar algunas insignificantes experiencias y observaciones que se me han presentado al analizar obras modernas. Naturalmente, sólo puedo hacer esto a partir de mi sentido íntimo, y este sentimiento depende también de condicionamientos, es decir, de todo lo que hay en mí de cultura innata y adquirida. Así, pues, no es que excluya todo lo que no menciono. Es posible que se trate de cosas de las que no me he dado cuenta; es probable que no las sepa todavía. Y si no describo todas las combinaciones posibles será a causa de impedimientos de mi propia formación, que me impiden verlo. Al componer, decide siempre mi sentimiento, mi sentido de la forma. Este me dice lo que debo escribir, y todo lo demás queda excluido. Cada acorde que inserto corresponde a una constricción: a una constricción de mi necesidad expresiva, pero quizá también a la constricción de una inexorable aunque inconsciente lógica de la construcción armónica. Tengo la firme convicción de que tal lógica existe también aquí, al menos en la medida en que existía en los territorios armónicos de más antiguo cultivo. Como demostración puedo alegar cómo las correcciones a las que se inclina demasiado a menudo la despierta consciencia, la mayor parte de las veces estropean la idea misma. Para mí esto significa que la idea en sí poseía ya unas necesidades, que las armonías que allí aparecían eran parte constitutiva de la idea, en la que nada debe cambiarse.

En general, al emplear acordes de seis o más sonidos, aparece la tendencia a suavizar las disonancias con la disposición muy abierta de los sonidos del acorde. Es evidente que se trata de una suavización. Pues las disonancias son armónicos alejados, y esta imagen es así imitada de manera afortunada. En este sentido debe ser interpretado el siguiente pasaje de mi monodrama *La espera:*



En este acorde ocurren once sonidos diferentes. Pero la delicada instrumentación y la gran separación entre las disonancias hacen que este complejo sonoro resulte muy suave. Y además quizá ocurre también que los distintos grupos de sonidos están dispuestos de manera que pueden fácilmente referirse a formas anteriores. Por ejemplo, el primer grupo que se ataca. Yo creo que el oído espera aquí esta resolución:

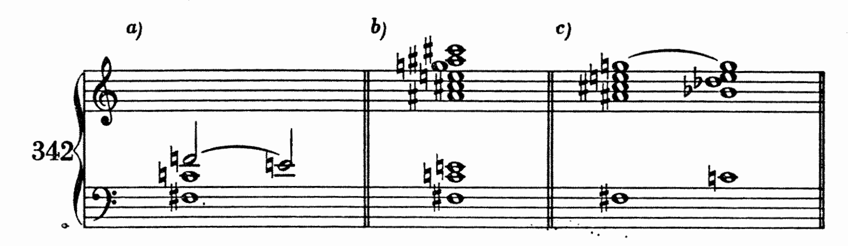


Que la resolución no tenga lugar no resulta perjudicial, de la misma forma que cuando, en la armonía normal, falta la resolución. El segundo acorde, en relación con una resolución (ej. 342*a*) y con el acorde resuelto (ej. 341) tal y





como aparece en el ejemplo 342*b*, puede entenderse como en el ejemplo 342*c*. Una suma de dos acordes que tienen en común un acorde de séptima disminuida que, por tener dos bajos diferentes, se convierte en dos acordes distintos de novena.



Pero tal tipo de derivación no siempre será practicable, y la referencia a formas antiguas no siempre se logrará, o se logrará sólo con una concepción mucho más amplia. Pues en otras ocasiones escribo acordes semejantes en posición mucho más cerrada. Y en un cuarteto de cuerda de mi discípulo Anton von Webern aparece el pasaje siguiente:



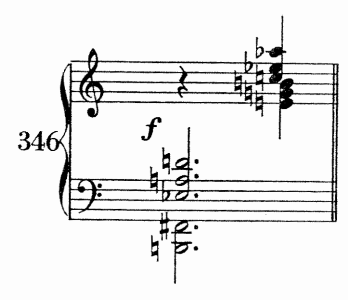
Franz Schrecker, en su ópera *El sonido lejano*, escribe, entre otros muchos, este pasaje:



Donde, por lo demás, la resultante sonora hay que ponerla en gran parte a cuenta del movimiento de las partes; pero la similitud con los ejemplos precedentes consiste en que la capacidad de las disonancias para formar acordes no depende de sus posibilidades o necesidades de resolución. También el compositor húngaro Béla Bartok se acerca en algunas de sus piezas para piano a este tipo de sensibilidad sonora, como muestra el siguiente pasaje:



También es un caso interesante este que aparece en una composición de mi discípulo Alban Berg:



Por qué esto sea así y hasta qué punto sea justo es algo que, de momento y particularizando, no sabría decir. Parecerá en cambio natural a todo el que acepte mi concepto de la naturaleza de la disonancia. Pero creo firmemente que son cosas justas, y también lo cree así cierto número de personas. Por lo que se refiere a la sucesión de tales acordes parece que se podría tener en cuenta la escala cromática. La sucesión de acordes parece regulada por la tendencia a hacer comparecer en un segundo acorde los sonidos que faltan en el primero, los cuales suelen estar un semitono más arriba o más abajo que aquéllos. Pero las voces proceden raramente por movimientos de segunda.

He observado también que las duplicaciones, las octavas, ocurren raramente. Esto podría explicarse quizá porque el sonido duplicado gana una preponderancia sobre los otros y se convierte así en una especie de fundamental, lo cual no debe suceder. Pero quizá pueda también explicarse por una repulsión instintiva (y posiblemente exagerada) hacia el recuerdo de los acordes tradicionales, aun de los más alejados. A la misma razón responde la circunstancia de que los acordes más sencillos de la armonía tradicional no se encuentran a gusto en estos contextos. Pero creo que hay otra razón. Creo que resultarían demasiado fríos, demasiado secos, demasiado inexpresivos. O quizá tengamos que habérnoslas aquí con algo que he mencionado ya en otra ocasión. A saber: que estos acordes sencillos, que son imitaciones imperfectas de los datos naturales, nos parecen demasiado primitivos. Que les falta algo, como le falta a la pintura japonesa cuando la comparamos con la nuestra: la perspectiva, la profundidad. Lo que nos falta, en los acordes sencillos de tres o de cuatro sonidos, pudiera ser la perspectiva y la profundidad de la sonoridad. Y de la misma manera que si en un cuadro hay una parte que respeta la perspectiva y otra que la descuida el efecto resulta perjudicado, así quizá estas sonoridades un tanto vacías no pueden estar junto a otras llenas, exuberantes; mientras el empleo exclusivo de las unas *o* de las otras asegura la homogeneidad y con ello un efecto exacto.

Es sorprendente y digna de extraer de ella conclusiones la circunstancia de que tanto yo como los demás compositores que escribimos armonías semejantes diferenciamos exactamente cuándo debe aparecer un acorde de cinco o de seis sonidos o un acorde de más sonidos. No sería posible, sin perjudicar el resultado, eliminar un sonido en un acorde de ocho sonidos, o añadir uno a un acorde a cinco voces. También la posición del acorde es definitoria: si se transpone un sonido, cambia el significado, cesan la lógica y la funcionalidad, la coherencia parece destruirse. Dominan aquí claramente unas leyes. Cuáles, no lo sé. Quizá lo sabré dentro de algunos años. Quizá las descubra alguien más joven. Por ahora lo más que puedo hacer es describir.

Prefiero prescindir de una descripción más amplia y en cambio mencionar aquí, como conclusión, otra idea. Se reconocen al sonido tres cualidades: altura, timbre e intensidad. Hasta ahora sólo se le ha medido en una de las tres dimensiones en las que se extiende: en la que llamamos altura. Apenas se han emprendido hasta ahora intentos de medición de las otras dimensiones, y mucho menos ordenar los resultados en un sistema. La valoración del timbre, la segunda dimensión del sonido, se encuentra aún en un estadio mucho más yermo y desordenado que la valoración estética de las armonías de que hemos hablado últimamente. Sin embargo, se continúa imperturbablemente yuxtaponiendo y contraponiendo sonoridades guiándose sólo de la sensibilidad,

y a nadie se le ha ocurrido nunca exigir aquí una teoría que establezca las leyes según las que se opera. De momento, es algo que no puede hacerse. Y, como puede verse, las cosas marchan sin dicha teoría. Quizá podríamos establecer diferencias más precisas si los intentos de medición de esta segunda dimensión del sonido hubieran alcanzado ya un resultado palpable. O quizá no. Pero en todo caso es un hecho que nuestra atención por los timbres es cada vez mayor, y que la posibilidad de describirlos y ordenarlos se siente cada vez más próxima. Y probablemente, con ello vendrán también teorías restrictivas. De momento, sólo podemos juzgar el valor artístico de las relaciones tímbricas por nuestra sensibilidad. No sabemos cómo se relacionan con el sonido natural, y quizá ni lo barruntamos, pero escribimos despreocupadamente sucesiones tímbricas que, sin embargo, participan del sentimiento de la belleza. ¿Qué sistema fundamenta estas sucesiones?

No puedo admitir incondicionalmente la diferencia entre altura y timbre tal y como suele exponerse. Pienso que el sonido se manifiesta por medio del timbre, y que la altura es una dimensión del timbre mismo. El timbre es, así, el gran territorio dentro del cual está enclavado el distrito de la altura. La altura no es sino el timbre medido en una dirección. Y si es posible, con timbres diferenciados sólo por la altura, formar imágenes sonoras que denominamos melodías, sucesiones de cuyas relaciones internas se origina un efecto de tipo lógico, debe ser también posible, utilizando la otra dimensión del timbre, la que llamamos simplemente "timbre", constituir sucesiones cuya cohesión actúe con una especie de lógica enteramente equivalente a aquella lógica que nos satisface en la melodía constituida por alturas. Esto parece una fantasía de anticipación y probablemente lo sea. Pero creo firmemente que se realizará. Y creo firmemente que contribuirá de una manera extraordinaria a aumentar el goce sensible, espiritual y anímico que el arte ofrece. Creo firmemente también que esto nos acercará a lo que nuestros sueños nos reflejan; que ensanchará nuestras relaciones con aquello que hoy nos parece inanimado, dando vida con nuestra vida a lo que por ahora está muerto para nosotros sólo porque nuestros vínculos con ello son mínimos.

¡Melodías de timbres! ¡Qué finos serán los sentidos que perciban aquí diferencias, qué espíritus tan desarrollados los que puedan encontrar placer en cosas tan sutiles!

¡Y quién se atreve aquí a aventurar teorías!

Indice General

		Página
	Prólogo del traductor	V
	Prólogo de la primera edición	XXIII
	Prólogo de la tercera edición	XXVI
I.	¿Teoría o sistema expositivo?	1
II.	El método de enseñanza de la armonía	7
III.	Consonancia y disonancia	13
IV.	El modo mayor y los acordes de la escala	19
	Las tríadas sobre los grados de la escala	31
	Disposición de los acordes	33
	Encadenamiento de los acordes tríadas tonales y complementarios	39
	Encadenamiento de los acordes tríadas tonales y complementarios en frases breves	43
	El VII grado	48
	Inversión de los acordes tríadas	55
	a) El acorde de sexta	58
	Octavas y quintas paralelas	63
	Enlace de acordes en estado fundamental con acordes de sexta, de acordes de sexta con acordes en estado fundamental y de acordes de sexta entre sí	76
	b) El acorde de cuarta y sexta	81
	Acordes de séptima	87
	Inversiones de los acordes de séptima	97
	Enlace de los acordes de séptima entre sí	101
V.	El modo menor	105
	Los acordes tríadas propios de la escala menor	110
	Inversiones de los acordes tríadas en el modo menor	116
	Los acordes de séptima y sus inversiones en el modo menor	121
VI.	Enlace de los acordes que no tienen notas comunes	125
VII.	Algunas indicaciones para obtener buenas sucesiones.–Sobre la conducción melódica de las voces	

Página

extremas.–Conclusiones, cadencias, cadencias interrumpidas.–El acorde de cuarta y sexta en la cadencia 129
Normas principales para el uso de los medios hasta aquí estudiados 139
I. Sobre las sucesiones de fundamentales 139
II. Uso de los acordes 139
A) En los modos mayor y menor 139
B) En el modo menor 140
III. Conducción de las voces 141
Conclusiones y cadencias 142
Cadencias interrumpidas 154
El acorde de cuarta y sexta en la cadencia 162
VIII. Tratamiento más libre del VII grado en los modos mayor y menor 165
IX. Modulación 169
X. Dominantes secundarias y otros acordes extraños a la escala derivados de los modos antiguos 199
Normas generales 219
Sobre el acorde de séptima disminuida 222
Normas generales para el uso del acorde de séptima disminuida 233
XI. Compás y armonía 235
XII. Continuación de las modulaciones 243
Modulaciones al tercer y cuarto círculo ascendente de quintas 243
Modulaciones al tercer y cuarto círculo descendente de quintas 257
XIII. Relaciones con la subdominante menor 261
Normas 265
XIV. En las fronteras de la tonalidad 281
Algo más sobre el acorde de séptima disminuida; luego sobre la tríada aumentada; más adelante: los acordes aumentados de quinta y sexta, de tercera y cuarta y de segunda, y el acorde aumentado de sexta (sobre el II grado y sobre los otros grados de la escala).–Algunas otras alteraciones del II grado; las mismas alteraciones en otros grados. Enlaces de acordes alterados y errantes.

Página

La tríada aumentada 285
Acordes aumentados de quinta y sexta, de tercera y cuarta, de segunda, de sexta, y algunos otros acordes errantes 289
XV. Modulación al II, V y VI círculo de quintas.–Modulación al VII y VIII círculo de quintas.–Modulación a los círculos más cercanos por fragmentación del camino y a través de tonalidades intermedias 319
Quinto y sexto círculo de quintas 329
XVI. Armonización de corales 341
Tipos de conclusiones 364
XVII. Sonidos "extraños a la armonía" 371
Retardo, doble retardo, etc., notas de paso, notas de cambio, anticipaciones 396
XVIII. Algo sobre los acordes de novena 413
XIX. Algunas adiciones y esquemas que completan el sistema 419
1. Alteraciones de tríadas, acordes de séptima y acordes de novena 419
2. Abreviación de fórmulas fijas por acortamiento del camino 430
3. Enlace de acordes tríadas con todos los acordes tríadas y de séptima, y de todos los acordes de séptima entre sí 431
4. Algunas otras particularidades: Posibilidades de la séptima ascendente; bajos para el acorde de séptima disminuida; un acorde de Mozart; un acorde a ocho voces 437
5. Algún otro esquema modulatorio 441
6. Algunos detalles más 455
7. Sobre la tonalidad fluctuante y la tonalidad suspendida 458
8. La escala cromática como fundamento de la tonalidad 459
XX. La escala de tonos enteros y sus acordes correspondientes de cinco y seis sonidos 465
XXI. Acordes por cuartas 475
XXII. Valoración estética de los acordes de seis y más sonidos 489

266.